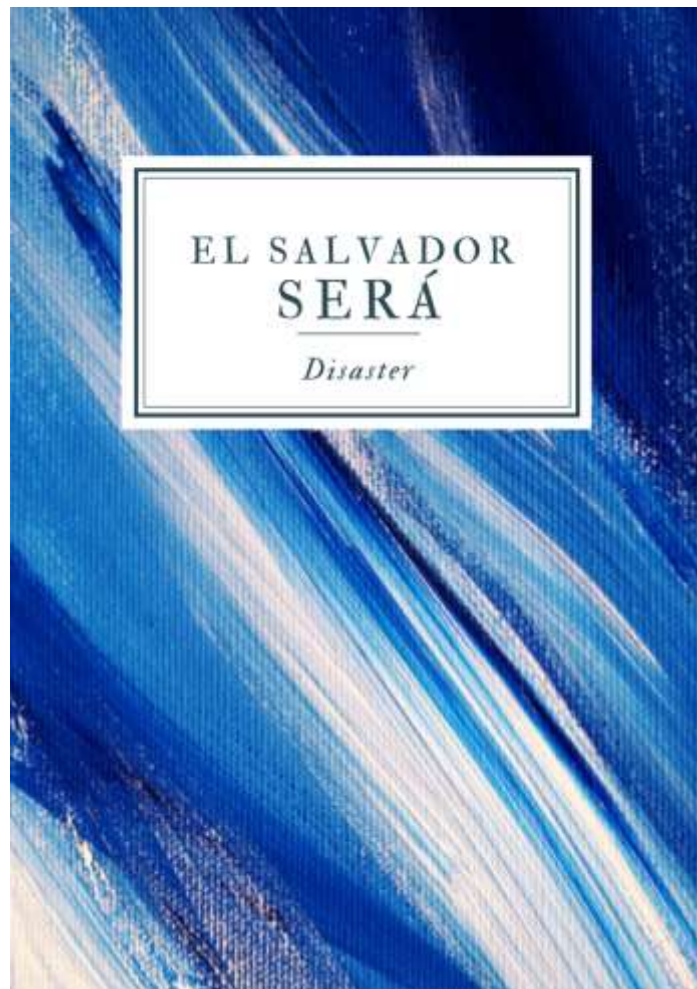


CREACIÓ D'UNA NOVEL·LA BREU

MEMÒRIA FAMILIAR I HISTÒRICA A
TRAVÉS DE LA LITERATURA



Disaster



CREACIÓ D'UNA NOVEL·LA BREU

Memòria familiar i històrica a través de la literatura

Resumen

Este trabajo de investigación tiene como primordial propósito la elaboración de una novela breve. Por ello, su estructura está formada por un marco teórico y una parte práctica, en la que se recoge el proceso creativo del relato.

La principal motivación de la elección del tema ha sido la voluntad de plasmar mediante la literatura mi historia familiar, relacionada con la guerra civil salvadoreña (1981-1992), y a la vez contribuir modestamente con ello a la memoria histórica de El Salvador. He elaborado un relato que guarda cierto paralelismo con los hechos de la guerra civil española y la dictadura franquista, todavía de máxima actualidad en nuestro país. Como objetivo complementario, se pretende ofrecer una visión pluralista del conflicto y de las problemáticas nacionales previas que ayude a una mayor comprensión de los procesos históricos que han llevado al país a su conflictiva situación actual.

El contenido del marco teórico está conformado por tres bloques. En el primero se analizan las reflexiones de diversos autores sobre los elementos básicos de la novela como género, para luego concretar como esto se aplica en mi novela. El segundo está conformado por el contexto histórico de mi narración, exponiendo en él de forma sintética los acontecimientos sucedidos en El Salvador a lo largo el siglo XX a los que se hace referencia en la novela. En el tercero y último se exponen los pasos a seguir en la autoedición de un manuscrito, que se aplicarán en un ejemplar impreso.

Una vez planteada la contextualización del proyecto, se recoge en la parte práctica el desarrollo de la elaboración de la novela, destacando los aspectos remarcables que luego puedan condicionar el resultado final de la obra.

Abstract

This work has as its principal purpose the creation of a short novel. Therefore, its structure is formed by a theoretical framework and a fieldwork, in which we gather up the creative process of the story.

The main motivation for choosing the topic has been the desire to share my family story through literature, which is, at the same time, related to the Salvadoran Civil War (1981-1992), so that may allow us to contribute modestly to the historical memory of El Salvador, I have written a story which bears certain parallels with the events of the Spanish Civil War and the Francoist dictatorship, which are still very topical in our country. As a complementary objective, we try to offer a pluralistic point of view of the conflict and of its previous national problems that may help to understand the historical processes that have led the country to its current conflictive situation.

The contents of the theoretical framework are organized in three sections. First, we analyze the reflections of various authors on the basic elements of the novel as a genre and after this, we specify how this is applied in my novel. Secondly, we expose the historical context of my narration, summarizing the events that have occurred in El Salvador since the 20th century, which are referred to in the novel. Thirdly and last, the steps followed on manuscript publishing are exposed, which will be applied in a printed copy.

Once the contextualization of the project has been proposed, the development of creation of the novel is included in the fieldwork, highlighting the remarkable aspects that may be decisive for the result of the novel.

ÍNDEX

0. INTRODUCCIÓ.....	5
MARC TEÒRIC	
1. ELEMENTS BÀSICS D'UNA NOVEL·LA.....	9
1.1. Narrador i punt de vista	10
1.2. Temps i espai.....	11
1.3. Estil	13
1.4. Estructura i forma	14
2. CONTEXT HISTÒRIC DE LA NOVEL·LA: EL SALVADOR.....	15
2.1. La «República cafetera»	15
2.2. Període de dictadures militars.....	17
2.3. Context internacional: La guerra freda.....	20
2.3.1. Intervencionisme estatunidenc.....	21
2.4. Guerra civil (1981-1992).....	22
2.4.1. Bàndols i suports internacionals.....	22
2.4.2. Causes i inici de la guerra.....	24
2.4.3. Desenvolupament del conflicte armat	25
2.4.3. 1. Fracàs revolucionari	27
2.4.4. Acords de pau.....	28
2.4.5. Efectes i seqüeles de la guerra	29
3. PROCÉS EDITORIAL D'UN LLIBRE	31
3.1. Correccions ortotipogràfiques	32
3.2. Format	33
3.2.1. Renglons	33
3.2.2. Marges.....	33
3.2.3. Tipus de paràgraf.....	35
3. 3. Parts del llibre	35

TREBALL DE CAMP

4. PROCÉS CREATIU DE LA NOVEL·LA	37
4.1. Vies de creació	39
4.2. Primers capítols.....	40
4.3. Unificació i acoblament dels capítols	45
4.4. Influència de la metodologia del procés creatiu en la novel·la	46
5. CONCLUSIONS.....	47
6. BIBLIOGRAFIA	51

Introducció

Aquest treball de recerca, a diferència de l'arquetip, no es basa en la investigació d'un fenomen, sinó en la creació d'un projecte: l'elaboració d'una novel·la breu que narra alguns moments transcendents de la meua història familiar, fent constar en el treball, doncs, el procés que ha estat necessari per a produir-la.

Les principals motivacions per a realitzar aquest projecte han estat de caire acadèmic i personal, dues qüestions estrictament lligades. D'una banda, he de destacar que, amb un hàbit de lectura inculcat a una edat primerenca, vaig desenvolupar un gust per la literatura que, ara crescuda, ha esdevingut en la voluntat de escriure. D'una altra banda, no puc deixar de reconèixer l'efecte que va causar en mi el relat oral de les peripècies vitals dels meus familiars més propers –la meua àvia, mare i tiets– al seu país d'origen, El Salvador. Tots dos factors m'impulsaren a elaborar aquesta novel·la breu inspirada en la història familiar, de com una mare i els seus fills es van veure obligats a abandonar la seva terra natal per culpa d'una guerra civil.

Podem parlar també de motivacions científiques, tot i tractar-se d'un treball de caràcter fonamentalment artístic. En el món de les ciències socials, el concepte de la memòria històrica és de màxima actualitat. Com a ciutadana d'aquest país soc conscient de la mobilització política, ciutadana i acadèmica vinculada a la recuperació de la memòria històrica dels fets de la guerra civil i la dictadura franquista. Em sembla coherent, doncs, fer una aportació paral·lela sobre la memòria històrica –ahora memòria familiar– a El Salvador.

Hi ha també motivacions de caire sociològic. Avui El Salvador és un país democràtic, però greument condicionat per factors de pobresa i violència, amb el fenomen de les bandes criminals com a símptoma d'un projecte col·lectiu sense futur. Vull saber més del passat recent d'un país per a entendre la seva evolució actual.

Finalment hi ha factors de caràcter polític i ideològic en l'elecció d'aquest tema. Mentre que la nostra intenció era relegar el context històric a un segon pla dins el relat, a mesura que avançava la investigació vam trobar massa interessants els esdeveniments ocorreguts a El Salvador com per a reduir-los a un teló de fons. A més a més, volem relatar el desenvolupament d'una guerra civil sense fer una

narració d'herois i malfactors, sinó mostrant la veritable víctima de tot conflicte bèl·lic: el poble, que en algunes versions progressistes benintencionades va ser equívocament identificat amb el bàndol revolucionari. I diem equivocadament, perquè volem allunyar-nos del maniqueisme, del pamflet partidista vinculat a determinades posicions esquerranes, al mateix temps que refusem l'equidistància entre els dos bàndols. Volem posar de relleu el nostre intent d'apropar-nos a una objectivitat que sabem que serà imperfecta o limitada. Per això hem de recordar que tots dos bàndols van caure en l'ús d'una extrema violència que va constituir la quotidianitat de la guerra. Això, sumat a la posterior crisi econòmica, a la destrucció d'infraestructures i els ressentiments que encara duren, resultat d'una guerra sense victòria militar clara, suposà un cost elevat per a la població civil. Així, les víctimes esdevenen els protagonistes d'aquesta història, personificades en aquesta família migrant.

Tornant al projecte, abans de fixar uns objectius ens hem plantejat tota una sèrie de dubtes. Cal posar de relleu la complexitat que suposa elaborar una novel·la, tot i ser breu. Així, he de plantejar-me tota una sèrie de qüestions que com a lectora –o, com a molt, primerenca autora de narracions curtes– ignorava. Tots els escriptors segueixen un mateix procés a l'hora d'escriure? Hi ha uns elements narratius que han d'aparèixer a la novel·la? És pot fer literatura a partir d'una història familiar sense caure en la biografia?

Volem destacar que si bé tenim un objectiu principal, que és el de redactar una novel·la breu, coexisteix amb tota una sèrie d'objectius secundaris.

Pel que fa a l'àmbit més literari del treball, escau, en primer lloc, establir els elements narratius imprescindibles a tota creació literària i fer constar quina forma prenen en la novel·la. Llavors, parlarem en aquest apartat de la novel·la com a gènere –i de manera inevitable de l'escriptor–, però també de la nostra en concret. Es farà aquesta distinció com ho acabem de fer, amb l'anteposició del possessiu, i en el cas de l'autor, ens valdrem del recurs del morfema flexiu de gènere femení per referir-nos a l'autora en concret, servidora, i el masculí amb sentit neutre per parlar de la seva figura indeterminada. Utilitzarem també sovint, com ja s'haurà detectat, la primera persona, en singular o en plural, en tant que presentem i compartim un projecte productiu nostre i no un recull d'informació aliena.

És, per tant, necessària la transgressió de la normativa lingüística pròpia de les monografies en benefici de la claredat i la coherència.

En segon lloc, tenint en compte que el rerefons del relat el constitueixen un conjunt d'esdeveniments històrics, cal fer una recerca rigorosa d'aquests per tal de no caure en incongruències i anacronismes. Aquests dos apartats, literari i històric, que conformen el marc teòric del treball, no han d'entendre's, però, com a compartiments independents, sinó com a dos blocs convergents que s'influencien recíprocament per aconseguir una narració plena d'historicitat que, lluny d'anul·lar la seva condició literària, la complementa i enriqueix per a elaborar un relat que, en paraules de l'il·lustre escriptor Julio Cortázar, no sacrifiqui la veritat per la bellesa ni la bellesa per la veritat¹.

En últim i tercer lloc, farem una petita recerca sobre els processos d'edició necessaris que realitza l'editor per a transformar un manuscrit en un document presentable i estèticament atractiu per al lector, sense aprofundir massa en qüestions purament editorials que ens desviïn del nostre objectiu principal, l'elaboració del relat.

Arribats a aquest punt, ens podem plantejar dues hipòtesis, cadascuna de les quals corresponen als dos grans blocs esmentats abans. La primera és de caràcter literari: el tipus d'organització que s'empri en el procés creatiu condicionarà certes característiques de l'obra final. Hipòtesi que intentarem demostrar –o si es dona el cas, refutar– analitzant el desenvolupament de la novel·la que aquí presentem i el seu resultat. La segona hipòtesi, de caire ideològic i polític, es podria considerar extraliterària, però hem de recordar que l'elecció de la temàtica narrativa neix de la pretensió de desmarcar-se de la tendència simplista de retratar les guerres civils com una lluita totalment polaritzada. Intentarem enraonar en aquest treball, doncs, la següent i segona hipòtesi: la negativa –que pot semblar a primera vista inexplicable– de part d'un poble de posicionar-se a favor d'un bàndol que lluita per la seva alliberació i, per tant, de no participar de manera activa en el l'enfrontament civil, atén a raons que van més enllà de l'apatia, la covardia o el panxacontentisme.

¹ Julio Cortázar. (2013). *Clases de Literatura: Berkeley, 1980*. Argentina: Alfaguara, pàg. 297

Així doncs, les fonts que consultarem per assolir els objectius plantejats seran, per una banda, bibliogràfiques de caràcter científic –llibres, tesis doctorals, articles de revistes especialitzades– i periodístic –notícies de diari– i per altra banda, audiovisuals –documentals o entrevistes–.

Una vegada establert el marc teòric, que es basa en l'anàlisi dels elements bàsics de l'obra literària en general i aplicant-ho a la meua en particular i en el context històric, cal definir en què consistirà el treball de camp. En ell es recull el procés creatiu que s'ha seguit a l'hora d'elaborar la novel·la. La intenció és fer constar el procés pel qual he optat i que ha anat prenent forma a mesura que la creació del text anava avançant; com no pot ser d'altra manera, doncs tota planificació prèvia a la creació és veurà forçosament obligada a canviar per l'experiència pròpia i la inspiració creativa.

Considerem, doncs, aquest treball com un prefaci, un pròleg massa extens –que a més a més, encariria innecessàriament la seva impressió– per a incloure'l dins l'obra i, com a tal, està subordinat a la novel·la, i no al revés.

1. Elements bàsics d'una novel·la

Desenvoluparem en aquest apartat diverses reflexions, totes elles prèviament formulades per autors –antics, moderns o contemporanis– o implícites en les seves produccions literàries, seleccionades amb el propòsit de reflectir l'amplitud del ventall de teories referents a la novel·la i als elements bàsics que la conformen.

Aquesta visió retrospectiva de les reflexions de determinats autors per analitzar aquests elements segueix la idea de la paràbola de les abelles, invenció de Sèneca i represa diverses vegades al llarg de la història de la literatura. En ella s'exposa que els autors han d'imitar el millor dels llibres per produir una obra encara millor, de la mateixa manera que les abelles s'aprofiten de les flors més exquisides per fabricar la mel, feta a partir del pol·len de moltes i molt bones flors, però millor que qualsevol d'aquestes². Si bé imitar als grans autors, ni en estil ni en tècnica, no és el nostre objectiu, ja que sense l'experiència i talent d'aquests literats l'obra pròpia seria, a més d'aliena, una degeneració del seu model, sí que considerem important tenir-los en consideració, perquè un escriptor, o almenys un mínimament decent, és primer un lector assidu i, com a tal, convé tenir presents els precursors que l'han inspirat o que, com sentència Jorge Luis Borges, ell mateix crea, en tant que la seva obra, ja escrita, està subjecta a la interpretació³, i per tant la seva intenció o missatge original poden ser transformats per la relectura individual.

I com va afirmar irònicament Cervantes en el pròleg de la seva obra mestra: «Y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores para dar de improviso autoridad al libro⁴». Ens nodrim de les reflexions d'altres autors com en qualsevol altre treball, posem per exemple, un de caire essencialment científic, es citarien experts del seu respectiu camp de coneixement per donar-li rigor. Així, deixant de banda els crítics, qui millor per analitzar la lite-

² Sèneca, *Epistulae morales*, 52-57.

³ Extreta del capítol *Kafka y sus precursores* present en la seva antologia d'assajos *Otras inquisiciones*, on reconeix la influència de Kafka en la seva pròpia obra.

⁴ Miguel de Cervantes. (1605). *Don Quijote de la Mancha*, pàg. 17. En el pròleg feia constar el debat intern que li suscitava citar pormenoritzadament als autors que l'influïren o als que es fes referència en la novel·la, com s'acostumava a fer en la novel·la de cavalleries.

ratura que els escriptors que la creen? Aquesta anàlisi és més aviat una racionalització crítica de la creació narrativa que no pas una autòpsia clínica de l'obra⁵ —tasca més pròpia dels crítics que abans hem deixat de banda—,

Hem esmentat, al principi de la introducció de l'apartat, que reflectiríem aquestes teories en base als elements bàsics de l'obra. Establim el temps, l'espai, l'estil, el narrador i l'estructura com aquests elements. Dit d'una altra manera, el quan i on es desenvoluparà l'acció, de què manera i qui la narrarà, i com s'organitzarà tot això són interrogants que se l'imposen a l'autor abans de començar a escriure, tot just quan el projecte de relat comença a desenvolupar-se en la ment creativa. El grau de presència que aquests tinguin, a més de ser un criteri per atribuir-li una determinada tipologia novel·lesca al relat, condicionarà el nivell d'importància de qui és concebut com a protagonista en tota narració: la trama.

Passem, llavors, a definir i concretar l'ús dels elements bàsics de la novel·la.

1. 1. Narrador i punt de vista

El narrador, omniscient o personatge, és en definitiva un artifici, un recurs de l'autor per relatar la història. Hauria de ser, per tant, una veu que no s'ha d'identificar amb l'autor. La vida del narrador arriba fins on arriba el relat, fet pel qual no es pot identificar amb la figura de l'autor, que sobreviu l'obra.

No obstant això, la línia que separa narrador i autor en aquesta novel·la, com en moltes altres, és difusa. Soc potser massa jove i, sobretot, inexperta, per aconseguir elaborar una narració que no s'hagi de valer de recursos personals per elevar la qualitat del relat. En tot cas, no és aquesta tampoc la nostra intenció. Insistim en que la idea del tema central del relat troba inspiració en la història familiar i en anècdotes al seu voltant, sempre combinant-les amb la ficció, com no pot ser d'altra manera en la literatura. Així, ens trobem en la nostra obra una narradora externa que no tan sols relata sinó que a més a més intervé, qualificant sovint de manera directa, moltes vegades sense servir-se de la boca dels personatges.

⁵ Sentència de Mario Vargas Llosa a l'entrevista del periodista Joaquín Soler Serrano al programa *A fondo* de RTVE. (27/3/1976)

I això ens porta necessàriament a la qüestió de la presència del narrador en el relat, la transgressió del seu paper d'observador per convertir-se en omniscient. Una de les màximes preocupacions de Gustave Flaubert, per exemple, va ser aconseguir tot el contrari: la invisibilitat del relator. El narrador de *Madame Bovary* descriu; és objectiu fins a les últimes conseqüències, encara que això pugui ser percebut pel lector com una mostra d'insensibilitat. L'autor desenvolupa diverses tècniques per aconseguir aquesta no presència del narrador⁶, tan pròpia del realisme i del naturalisme

Per tant, la presència, si és perceptible, és percebuda com una intromissió que trenca amb l'aparença d'autosuficiència de la ficció, visió que equivaldria al descobriment no desitjat dels fils amb els que el titellaire manipula els seus ninots. Recorda al lector que no està vivint la història, sinó que l'està llegint.

Però aplico aquesta tècnica narrativa amb un objectiu. Hem esmentat en la introducció que un dels objectius de la nostra novel·la és assolir un cert grau d'objectivitat, en tant que no pretenem defensar postures sectàries. Però hem reconegut, d'altra banda, que aquesta objectivitat és impossible, o almenys molt delicada. Així, potser la millor manera d'assolir-ne un cert grau és reconeixent, precisament, que s'està sent subjectiu, com a mínim pel que fa a la novel·la. Els fets històrics els presentarem en el següent bloc del treball, recull fruit d'una documentació treballada, i el posicionament el reservem per a la llibertat que ofereix la literatura. Creiem, doncs, que la neutralitat no és una qualitat inherent a l'objectivitat.

En conclusió, estem oferint una història, i el lector n'és conscient d'això gràcies a la intromissió detectable del narrador.

1.2. Temps i espai

Analitzem aquests elements junts perquè tots dos contribueixen a l'ambientació de la novel·la i, a més, es condicionen especialment entre sí, ja que si diem en quin lloc es desenvolupa l'acció, si es que és en un lloc geogràfic i no en un univers íntegrament fictici, hem de dir necessàriament en quina època se situa i

⁶ Reflexions de Vargas Llosa en el seu llibre *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, el qual parteix de l'anàlisi de l'obra mestra de Flaubert per expressar la seva visió sobre els procediments creatius.

viceversa, ja que la concreció de l'ambient literari resulta incompleta si es prescindeix d'un o de l'altre.

Una novel·la en la que tinguin especial importància aquesta parella d'elements, com succeeix en la nostra, corre el risc de veure la seva trama subordinada a factors purament realistes, com ho són l'emplaçament geogràfic i el temps extern, i que per la seva condició retallen el marge de creativitat de l'autor. Però és precisament en aquest joc entre realisme i ficció que la novel·la realista, i més la històrica, cobra vida, essent la picardia de l'autor essencial per manipular amb èxit ambdues realitats, la vertadera i la novel·lesca.

Aquest conflicte entre ambientació i trama és referit per l'autor supervendes Ken Follet, que si bé estableix l'argument com a principal protagonista, afirma que l'ambientació aporta la substància que atorga versemblança a la novel·la, un principi que acostumen a ignorar la gran majoria de novel·listes joves, massa centrats en la trama com per a preocupar-se pels detalls que fan que aquesta sigui viva⁷, un error que nosaltres vetllarem per no cometre.

Clar que la manca de protagonisme de l'espai i el temps extern intencionada, a l'igual que succeeix amb qualsevol decisió justificada de l'autor, no necessàriament resta qualitat al relat. El cas paradigmàtic és Miguel de Unamuno, va realitzar exitosament tan difícil tasca, en la seva obra *Niebla* d'Unamuno. De fet, ja va ser anomenada *nivola* per ell mateix en el seu pròleg, en comptes de novel·la, perquè era conscient que la manca d'alguns dels elements suposadament bàsics en la novel·la, però amb els que ell va trencar, podia suscitar que la crítica no la considerés vàlida.

Ens servim d'aquest exemple per mostrar que, tot i definim aquests elements narratius com a bàsics, no són necessàriament essencials.

⁷ AYÉN, X. "La poligamia era frecuente en la Europa de hace mil años, de hombres y mujeres": Ken Follet habla de su nueva novela, ambientada en la Inglaterra de los siglos X i XI, *La Vanguardia*. (1/10/2020)

1.3. Estil

L'estil, entès com un tret distintiu de l'autor i, per tant, evidentment mutable al llarg de la seva producció artística, és considerat per nombrosos autors contemporanis una intromissió més del creador en el relat, juntament amb d'altres com la inclusió d'aspectes autobiogràfics, la incorporació de gustos i passions propis etc., que trenca amb la ficció. L'autor, una concepció moderna originada per l'afany de reconeixement individual que no pas de l'obra⁸, hauria de ser invisible –i veiem que això guarda relació amb el narrador–. El llenguatge, sense marca personal, és el que vertebra la novel·la, i qui sigui l'artífex no ha d'incidir en l'obra, que ha d'existir per sí mateixa en comptes de ser un apèndix del seu creador. Així, el naixement del lector es paga amb la mort de l'Autor⁹.

En la nostra novel·la, és evident que no seguim aquesta tendència, doncs com hem vist l'autora és bastant present al llarg del relat. Però sí que evitem la vinculació de l'estil amb l'autor. Els estudiosos de l'obra d'un autor –entesa com el seu conjunt de creacions i no d'una d'individual–, després d'haver analitzat la seva extensa producció artística serien capaços d'extreure una sèrie de característiques comunes que demostrassin la seva autoria. Però en el cas d'un autor primerenc, com ho és l'autora, tot tret distintiu serà més propi de manies i vicis mal dissimulats que inconscientment un té quan escriu, i que en virtut de l'habilitat seran més o menys llampants, que traces d'un estil no encara forjat.

Arribats a aquest punt, prendrem la concepció d'estil que exposa Vargas Llosa. L'estil no ha de ser dissociat de la seva novel·la. La forma en que el novel·lista esculli i organitzi el llenguatge dependrà de la història que relati. L'expressió escrita serà la que li doni versemblança i coherència interna al text. Així, les paraules i els personatges són una unitat inseparable¹⁰. Fons i forma estan estretament units per a que la ficció sigui menys ficció.

⁸ Tendència que es confirma amb la simple visita a una llibreria o biblioteca. Agafant qualsevol exemplar es podria veure el nom de l'autor en una tipografia més destacada o més gran, en comptes ser el títol l'element més important de la portada. Aquesta llicència, justificable en autors cèlebres o en obres autobiogràfiques, és només una anècdota per il·lustrar precisament aquesta mentalitat egòlatra que no té cabuda en la literatura.

⁹ ROLAND, BARTHES. (1994). *El susurro del lenguaje*. Ediciones Paidós: Barcelona, pàgs. 65-66.

¹⁰ LLOSA, V. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Editorial Planeta: Barcelona.

1.4. Estructura i forma

L'estructura de la novel·la, és a dir, la manera en que estan relacionades les diferents parts del text, ha evolucionat al llarg de la història de la literatura. Mentre que en l'antiguitat era concebuda com una pauta a seguir, diferent segons la tipologia narrativa¹¹, en l'època contemporània ha passat a ser, a causa de la constant experimentació de l'autor i la consegüent pèrdua d'un model de referència, una mera divisió formal entre les unitats del relat.

En la nostra novel·la, a més de la divisió capítular, es distingeixen dues gran parts, i compleixen cadascuna un objectiu. En la primera predomina la descripció, ja que es pretén assentar els personatges i ubicar al lector en el temps i l'espai, i en la segona preval l'acció com a fil conductor de la trama.

Però aprofundint més en l'estructura, aquest apartat ens dona peu per reprendre el concepte de forma, i més concretament la de la novel·la breu, una tipologia literària a mig camí entre el conte i la novel·la, distinció que l'argentí Julio Cortázar, com a autor il·lustre de contes però també de novel·les, va fer de manera excel·lent entre tots dos subgèneres entre els quals es troba la nostra obra.

El conte descriu una esfera, en tant que en ell es desenvolupa un relat que s'acaba tancant en sí mateix i en el que cadascuna de les seves idees estan supeditades d'igual manera, sense distincions significatives de rellevància entre elles, al tema central, al igual que qualsevol punt de la superfície de l'esfera és equidistant al nucli. En canvi, la novel·la és un poliedre d'una enorme estructura. És una obra oberta i complexa on les trames, els personatges... tot forma un joc literari complex que el conte no acostuma a tenir¹². Així, podríem dir que la novel·la breu pren l'extensió del conte, però l'estructura de la novel·la, amb les dificultats logístiques que implica desenvolupar una trama de certa complexitat en un nombre de pàgines més reduït.

¹¹ Per exemple, les poesies èpiques, que prenen inspiració homèrica, s'iniciaven amb la invocació a la musa i amb la posterior descripció de l'heroi protagonista i de les seves aventures, començades a explicar *in media res*, és a dir, no a l'inici sinó enmig de l'acció; i aquesta fórmula és repetida.

¹² CORTÁZAR, J. (2013). *Clases de Literatura: Berkeley, 1980*. Argentina: Alfaguara, pàgs. 29-30.

2. Context històric: El Salvador del segle XX

L'emplaçament de l'acció narrativa a El Salvador des de 1969 fins a 1989 exigeix una documentació històrica que farem constar a continuació i que respon a dos objectius.

El primer és aconseguir, o com a mínim intentar, relatar genuïnament la pugna nacional que esdevindrà el conflicte central de la trama, tasca per a la qual és imprescindible comprendre els processos històrics que la provocaren. En paraules de l'autora de literatura històrica Concha López Narváez, «el primer pas per a aquell que pretén novel·lar el passat ha de ser el d'investigar»¹³, així que aquest procés previ de preparació, documentació i planificació, que Unamuno va batejar com la gestació vivípara de la novel·la realista, és necessari; especialment en el meu cas, ja que jo no he viscut el període que conforma l'espai extern de la novel·la ni tampoc visitat El Salvador.

El segon objectiu és proporcionar al lector els coneixements suficients per a que compregui les referències històriques i les consignes ideològiques presents al llarg de la novel·la i sense les quals la narració perdria la seva essència.

En aquest sentit, no ens limitarem a analitzar els anys pròxims a la guerra civil, sinó que ens remuntarem breument als inicis la sobirania del país, on trobarem els orígens de les problemàtiques que desencadenaren el conflicte civil.

2.1. La «República cafetalera»

Al llarg de la segona meitat del segle XIX, s'estengué arran l'Amèrica Central una revolució liberal que creà els fonaments de les estructures socioeconòmiques i polítiques contemporànies de El Salvador.

Les elits polítiques, econòmiques i intel·lectuals buscaren, amb les reformes liberals, construir una república agrària basada en un model agroexportador, per al qual era necessari transformar el sistema econòmic colonial en un sistema capitalista. S'aboliren les formes de propietat comunals que s'instauraren en els

¹³ Concha López Narváez. (1996). Visión personal de la novela histórica y de su proceso de creación. Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil, N.º 38, pàgs 19-25.

temps de la colònia, mesura que si bé va permetre als camperols adquirir terrenys, a llarg termini va propiciar la concentració de terres en poques mans.

L'economia primària d'exportació estava basada en el monocultiu del cafè, que era promoguda per l'Estat mitjançant reducció d'impostos, donació de plantes i promoció de la propietat privada dels terrenys. Aquesta activitat, però, era especialment inestable per culpa de la fluctuació freqüent dels preus del cafè en el mercat internacional. Els patrons de comportament de l'economia de la «República cafetalera» van passar a dependre fonamentalment de la demanda externa: si aquesta queia, els ingressos de l'Estat i el benestar de la economia en general es veia compromesa.¹⁴

No obstant això, els sectors benestants, que obtenien prou ingressos amb la caficultura com per a superar les crisis cícliques, començaren a amassar la riquesa que els erigí com el sector més poderós del país. En canvi, la major part de petits i mitjans propietaris, que no eren subjecte de finançament o bé quedaven endeutats, es van veure obligats a vendre els seus dominis. És així com, eventualment, la meitat de les terres cultivables de El Salvador es concentraren en les mans de només un 1,5% dels propietaris agrícoles.¹⁵ Com a resultat, la majoria de camperols va quedar bé desposseïda, obligada a treballar en les terres dels grans propietaris a canvi d'un sou misèrrim, o bé propietària dels pitjors terrenys, amb els quals es dedicaven amb prou feines a l'agricultura de subsistència. Tant els grans terratinents, que havien reduït significativament els costos de producció gràcies a la contractació de mà d'obra barata, com l'Estat, que va crear impostos sobre els productes d'exportació, es van anar enriquint a la vegada que iniciaven un procés de depauperació rural que empitjoraria durant el segle XX.

Aquesta transformació de les estructures de pertinença de la terra va estar acompanyada per canvis significatius en la naturalesa de l'Estat i les relacions de poder polític. Les famílies més adinerades anomenades «les Catorze» pel seu re-

¹⁴ Ministerio de Educación, (1994), *Historia de El Salvador*, Tomo II, págs. 9-15

¹⁵ Armando González, Romano Martínez, Luis Ernesto. (1999). Reforma agraria y cooperativismo en El Salvador: antecedentes y perspectivas (1970-1996). *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. N.º 68, págs. 175-206.

duït nombre, en la seva majoria criolles, conformaren una oligarquia que es centrà exclusivament en els interessos dels sectors benestants, en perjudici de la massa de classe baixa.

En definitiva, l'intent de convertir El Salvador en una República liberal va fracassar estrepitosament, establint-se en el seu lloc una economia centrada en la creació de riquesa per a les classes altes, un sistema polític excloent i oligàrquic i una desigualtat social que pocs anys després es traduiria en una agitació popular que desembocaria en desenes de protestes, insurreccions i, finalment, en una guerra civil.

2.2 Dictadures militars (1931-1979)

A principis del segle XX, el poder polític va estar monopolitzat per la dinastia Meléndez-Quinóñez, una família de la minoritària classe alta salvadorenca. La seva hegemonia termina amb Pío Romero Bosque, que convocarà les primeres eleccions genuïnament lliures de El Salvador¹⁶. El nou president, Arturo Araujo, que durant la seva campanya havia promès realitzar reformes per a aconseguir un repartiment equitatiu de la terra i una major apertura política, no aconseguí portar a terme cap projecte polític progressista significatiu. Araujo va perdre tot suport popular i polític –tant de l'extrema esquerra, que exigia canvis radicals, com dels sectors més conservadors, que titllaven a Araujo de bolxevic–, limitació que es trobaran tots els aspirants a realitzar reformes en el país. El 1931, només deu mesos després d'assumir la presidència, serà enderrocat per un cop d'Estat militar que col·locarà el general Hernández Martínez en el poder. És així com comença el període de dictadures militars que, en una successió de cops d'Estat i fraus electorals, es mantindran en el poder durant quasi cinquanta anys, endarrerint el progrés democràtic i econòmic del país.

L'inici del «Martinato»¹⁷ va coincidir amb el començament d'una profunda crisi. El crac del 29 va provocar el col·lapse del mercat exterior, la principal font de riquesa de El Salvador. La pagesia, el sector més colpejat per la crisi, s'insurreccionà en diverses zones del país. Els estudis sobre l'aixecament camperol de

¹⁶ Tot i no estar emparentat amb els Meléndez-Quinóñez, va ser escollit per la família amb la intenció de que mantingués la política excloent que beneficiava a la classe alta minoritària. Contràriament, Pío Romero, malgrat ser conservador, es distanciació de la voluntat dels oligarques i finalitzà la dinastia.

¹⁷ Terme referent al període de 13 anys en que el general Martínez va imposar la seva dictadura.

1932 dissenteixen sobre si la insurrecció estava organitzada i encapçalada per Farabundo Martí¹⁸, però la veritat és que els rumors de vinculació al PCS eren motiu suficient per a aixafar la rebel·lió, titllada de bolxevic¹⁹.

Després de la Segona Guerra Mundial, es produí una primavera democràtica breu durant la qual caigueren diversos dictadors a Amèrica Central, com ara Ubico a Guatemala, el general Tiburcio a Hondures, i el propi Martínez a El Salvador. Primavera especialment breu a El Salvador, doncs en comptes d'instaurar-se la democràcia es produeix un altre cop d'Estat que col·loca un altre cap militar en el poder: el general Castañeda Castro. El seu mandat marcarà la transició entre la dictadura personalista –com la de Martínez– i l'autoritarisme-desarrollista de les dècades següents.

Tot i governar en aliança amb l'oligarquia cafetalera, els militars que governaren a partir de 1948, no tenien com a prioritat la defensa dels interessos de la minoritària classe alta empresarial. Si bé gaudir del seu suport, tant polític com econòmic, era necessari per a mantenir-se en el poder, el principal objectiu dels oficials era garantir l'estabilitat, entesa com l'absència de conflictivitat social. Els militars intentaren impulsar un nou model de dominació política i econòmica a llarg termini centrat en una sèrie de reformes socioeconòmiques, en la modernització estatal i la coerció. Aquest model, però, era insostenible; primer perquè les reformes realitzades eren massa moderades com per a permetre l'evolució que el país necessitava, i segon perquè els continus canvis de govern entorpien qualsevol projecte de futur.

S'havia iniciat una mecànica cíclica²⁰: es produïa un cop d'Estat provocat pel desordre social, es plantejaven una sèrie de reformes, hi havia problemes amb la seva instrumentació –protestes populars, desacords amb els sectors esquerrans etc.–, i es procedia a reprimir als dissidents amb els Guardia Nacional i l'exèrcit. Aquesta repressió generava una resposta popular encara major i, en

¹⁸ Conegut líder popular revolucionari i antimperialista, secretari general del Partit Comunista Salvadorenc (PCS) i posterior inspiració pels fundadors de l'FMLN (*Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional*)

¹⁹ Més tard coneguda com «la Matança», per la nombrosa xifra de morts (entre 20.000 i 30.000 en una població de 1.300.000 habitants.)

²⁰ Rafael Menjívar Ochoa, (2006), *Tiempos de Locura: El Salvador 1979-1981*.

arribar a un punt de no retorn, es produïa un nou cop d'Estat que col·locava un altre cap militar com a president de la República.

No obstant els escassos avenços en matèria política, gràcies a factors externs favorables –combustibles barats, augment de la demanda de productes agrícoles, pujada de preus del cafè etc.–, es produí una etapa de bonança econòmica que els militars aprofitaren per a realitzar inversions en el país, com ara la creació i millora d'infraestructures, programes de salut pública i educació universal, a la vegada que s'industrialitzava el país. Aquestes reformes, que tenien com a objectiu legitimar els règims autoritaris i aplacar les protestes populars, no provocaren un canvi substancial en el país, que en la dècada de 1950 no deixà de patir episodis de violència institucional que posaven en perill els escassos assoliments en matèries d'educació, economia i seguretat social. La fi d'aquest auge econòmic arribarà el 1969, amb la guerra entre El Salvador i Hondures.

Durant les dècades de creixement econòmic es produí un augment desmesurat de la població salvadorenca. L'alta densitat poblacional i l'augment de camperols desposseïts va obligar a milers de salvadorencs a emigrar cap a Hondures, que tenia una població inferior a la de El Salvador per un milió d'habitants i un terreny superior en quasi 100.000 km. La manca de mà d'obra a Hondures va fer que el govern permetés la migració constant de salvadorencs, fins que el 1969, els grans terratinents hondurenys començaren a experimentar la concentració excessiva de camperols a les seves terres. El govern d'Hondures va decidir expropiar les terres de salvadorencs que s'havien establert anys ençà i fer fora els jornalers que treballaven en plantacions hondurenyes. Organitzacions paramilitars es dedicaren a perseguir i assassinar salvadorencs que romangueren en territori hondureny, fet pel qual milers de salvadorencs tornaren massivament al país d'origen.

La persecució i extermini de centenars de salvadorencs va fer que El Salvador li declarés la guerra a Hondures, conflicte que es coneixerà com a guerra de «Le-

gítima defensa» o de les «Cent Hores», per la seva brevetat, o «Guerra del Fútbol»²¹, nomenclatura introduïda pel reputat periodista Kapuscinski. L'autor fa referència a l'aferrissada rivalitat entre els seguidors de les seleccions nacionals d'ambdós països, que competien per a classificar-se al mundial de Mèxic de 1970, i que va desencadenar un episodi d'enfrontament entre aficionats que es relata a l'obra de Kapuscinski²².

La guerra la va guanyar El Salvador, però era una victòria inútil que acabaria de frustrar l'etapa d'auge econòmic de El Salvador i estrenaria la de crisi la dècada dels anys 70, marcada per la conflictivitat social i la repressió institucional.

Finalment, l'any 1979, un cop d'Estat liderat per les joventuts militars de les Forces Armades desplaça el general Carlos Humberto Romero del poder, posant fi a les dictadures militars. El nou govern plantejà un programa de reformes estructurals sense precedents que tenia com a objectiu principal frenar la violència i evitar una guerra civil, raó per la qual va tenir el suport inicial de la majoria dels sectors civils, polítics, gremials i religiosos.

2.3. Context internacional: la Guerra Freda

L'enfrontament polític, militar i ideològic entre el bloc occidental-capitalista i el bloc oriental-comunista, encapçalats respectivament pels Estats Units i la Unió de Repúbliques Soviètiques, esdevingué el focus de l'escenari internacional en les dècades posteriors a la Segona Guerra Mundial. Podem trobar un paral·lelisme històric a escala salvadorenca.

És un fet que la guerra civil de El Salvador és el resultat de la confluència de conflictivitats internes i d'un conflicte extern coetani de La Guerra Freda. La Llatinoamèrica del segle XX, on creixien les protestes populars vers les dictadures repressives i la pobresa i misèria que aquestes provocaven, era un escenari propici per a la revolució marxista, però era alhora un territori que els Estats Units

²¹ Terme emprat com a títol d'un dels relats del recull de cròniques *La guerra del fútbol y otros reportajes* (1992).

²² No obstant, aquest relat, al qual inevitablement s'ha de fer al·lusió quan parlem de la guerra de les Cent Hores, ha d'entendre's dins el periodisme literari que caracteritza Kapuscinski. En ell, la conflictivitat entre països veïns es veu reduïda a una trivial rivalitat futbolística sense fer cap al·lusió a les causes reals de la guerra i, per tant, si es pren aquest relat com una visió fidel s'estarà percebent el conflicte d'una manera simplista que res té a veure amb la subjectivitat literària combinada amb realisme que ell fa servir.

havien de reclamar, atenent a la Doctrina Monroe que refusava qualsevol presència estrangera en un continent americà que consideraven enterament seu, en el que Llatinoamèrica era el seu pati del darrere.

Per als governants, l'auge de les protestes populars i el naixement de la guerrilla es tenia el seu origen a la influència de la Unió Soviètica, que buscava enderrocar el govern per a imposar el seu règim totalitari, com ja ho havia fet amb Cuba i Nicaragua; per a la guerrilla, rere l'acció repressiva del govern s'amagava la imensa mà de l'imperialisme ianqui, que no dubtava a intervenir en la política de països suposadament sobirans en benefici propi. I, de la mateixa manera que tots dos bàndols declararen enèmic a la potència ideològicament contrària, establiren aliances amb l'afí per a obtenir suport.

2.3.1. Intervencionisme estatunidenc

Tot tenint en compte que, com ja hem esmentat abans, totes dues potències exerciren influència en El Salvador, només podem parlar d'intervencionisme directe d'un dels dos blocs enfrontats en la Guerra Freda: l'estatunidenc.

Malgrat que les relacions diplomàtiques del govern salvadorenc i estatunidenc sempre s'han mantingut constants gairebé des dels inicis de la sobirania de El Salvador, aquestes s'intensificaren durant la Guerra Freda. Quan la Revolució Cubana triomfa el 1959, el possible efecte bola de neu a Amèrica Llatina comença a preocupar als EEUU de l'Administració Carter, i és amb la victòria dels sandinistes al país limítrof, Nicaragua, el 1979, que el futur de El Salvador es converteix en una inquietud de primer ordre en l'agenda de política exterior de l'Administració Reagan. La preocupació per El Salvador, un país que no gaudia d'una posició estratègica a Llatinoamèrica i que tampoc no era ric en recursos naturals dels quals es pogués treure benefici, resultava descaradament desproporcionada²³. Parlem de desproporció perquè, al llarg dels anys 80, El Salvador serà el país de Llatinoamèrica que rebrà més ajuts econòmics per part dels EEUU i el tercer a nivell mundial, ajuts que seran utilitzats per endurir la repressió.

²³ Veure l'editorial d'Ignacio Ellacuría «La intervención norteamericana en El Salvador». *El País* (26/02/1989)

En canvi, la influència de l'URSS exercida sobre la guerrilla salvadorenca no va ser més que ideològica. Van ser els règims comunistes a Llatinoamèrica –Cuba i Nicaragua– els que van brindar suport armamentístic a la guerrilla salvadorenca, encara que el govern d'EEUU va intentar per tots els mitjans demostrar una intervenció soviètica directa inexistent per a justificar l'ímpetu amb què es va brindar suport a la FAES.

2.4. Guerra Civil (1981-1992)

A 1980 esclata la crisi política i social iniciada en la dècada dels anys 70 fruit de l'extrema polarització total del país. El conflicte armat comença formalment el 1981, quan les forces guerrilleres llancen «l'ofensiva general» contra el govern. Després de més de 10 anys de guerra civil, ambdós bàndols firmen els Acords de Pau de Chapultepec, on reconeixen el final d'una guerra sense guanyadors militars, però en la que no tots dos bàndols van beneficiar-se de diferents maneres.

2.4.1. Bàndols i suports internacionals

Hi va haver dos contendents en la guerra civil de El Salvador: la *Fuerza Armada de El Salvador* (FAES) i el *Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional* (FMLN).

Les diverses agrupacions guerrilleres que conformaven l'FMLN sorgiren durant la dècada dels 70. A causa del descontent pel fracàs de l'estratègia reformista del Partit Comunista Salvadorenc, s'havien produït diverses ruptures internes i, en conseqüència, el naixement d'alternatives revolucionàries independents²⁴. Les cinc dècades de polarització social i política facilitaren la convergència revolucionària, la qual es produeix el 1980, tot i les discrepàncies internes entre les diferents organitzacions. Aquestes compartien la definició ideològica marxista-leninista i un objectiu de presa de poder a través de la lluita armada, a través de la qual es pretenia instaurar un règim de partit únic que havia d'assentar les bases de la construcció d'una societat socialista. L'FMLN, com a organització marxista, com ja hem assenyalat, mai no va beneficiar-se de cap ajuda directa de

²⁴ El bàndol armat del PCS, les Forces Populares d'Alliberació (FPL), l'Exèrcit Revolucionari del Poble (ERP), Resistència Nacional (RN) i el Partit Revolucionari de Treballadors Centreamericans (PRTC).

l'URSS, però sí que va rebre suport armamentístic d'origen soviètic per part de països marxistes com Cuba o Nicaragua.

L'exèrcit salvadorenc, sota el nom de la FAES, lluitava en nom de la Junta Revolucionària del Govern ²⁵, en aquell moment encapçalada per José Napoleón Duarte, del Partit Demòcrata Cristià (PDC), un partit de centre. Aquest rebrà amb freqüència l'ajuda del govern dels EEUU durant la guerra. Amb el republicà Reagan com a president, una de les primeres decisions del govern nord-americà fou autoritzar la negociació d'un nou conveni d'ajuda directa per als militars salvadorencs. Les ajudes per El Salvador, tant econòmiques com militars, tenien com a principal objectiu assegurar el triomf de la FAES sobre les forces insurgents marxistes. Dins aquest bàndol cal afegir un altre un grup creat per forces d'extrema dreta de la FAES: els esquadrons de la mort. Estaven formats majoritàriament per grups paramilitars que lluitaven contra els opositors polítics del govern –o sospitosos de ser-ho– amb mètodes propis de la guerra bruta. Creats com a apèndixs dels serveis d'intel·ligència de la Guardia Nacional i de la FAES i liderats pel fundador del partit ultradretà *Alianza Republicana Nacionalista* (ARENA)²⁶, Robert d'Aubuisson, els esquadrons de la mort tingueren total llibertat d'acció i moviment. Però, avançada la guerra, aquests començaren a combinar l'activitat repressiva amb la criminal orientada cap al seu propi benefici, convertint-se en els responsables de gran part dels assassinats de civils durant el conflicte.

²⁵ Tot i mantenir el nom que li atorgaren les joventuts militars progressistes en prendre el poder el 1979, la Junta Revolucionària estava, abans de començar la guerra, majoritàriament composta per la dreta i pels dirigents militars conservadors. Per a desvincular-se, però, del moviment insurreccional, acostumaren a limitar la nomenclatura a «Junta de Govern».

²⁶ Partit resultant de la fusió entre empresaris i grans terratinents.

2.4.2. Causes i inici de la guerra: la tensió social

En la dècada dels anys 70 es generà en el país una situació d'intensa conflictivitat social i política, directament vinculada a l'empitjorament de les condicions vitals dels sectors populars, i a l'evident exclusió política que s'havia posat de manifest amb la manipulació dels resultats electorals de les eleccions de 1972 i 1977, en que sortiren victoriosos el coronel Molina i el general Romero, respectivament. A mesura que augmentaren les mobilitzacions i les organitzacions populars, la repressió governamental s'intensificà.

Totes les esperances d'evitar una guerra civil residien en l'èxit de les reformes progressistes promeses per La Junta Revolucionària de Govern que s'establí després del cop d'Estat progressista de 1979, però aquesta tampoc va poder fer front a la crisi política, econòmica i social per falta de suport, tant de les formacions d'extrema esquerra com dels elements conservadors que la conformaven. Davant les limitacions, els sectors més progressistes de la junta van dimitir i restaren en el govern les formacions dretanes i els militars conservadors. La nova Junta va emprar la repressió de manera sistemàtica per frenar les protestes populars. Descartada ja la possibilitat de reformar el país per la via democràtica, els líders de les organitzacions populars consideraren que l'únic camí era la insurrecció revolucionària.

Ja no tan sols se silenciava els manifestants, sinó a qualsevol que alcés la veu per denunciar les barbaritats comeses a mans de les forces de seguretat de l'Estat. Ni tan sols els religiosos, entre els que la Teologia de l'Alliberació havia pres certa popularitat²⁷, eren fora de perill. Fins i tot l'arquebisbe de San Salvador, Óscar Arnulfo Romero, que dedicava les homilies dominicals a denunciar l'evident repressió estatal, va ser assassinat. La seva mort seria una de les molts espurnes que van encendre la metxa de la revolució el 1981.

²⁷ Aquesta teoria religiosa, que va adoptar part d'un clergat que pasà a formar part de l'anomenada Església Popular, proposava una actitud vers el fidels que es desmarcava de la de les dècades anteriors a El Salvador. No predicava l'acceptació de la misèria com a un preu a pagar per a accedir a la vida eterna, sinó tot el contrari: la salvació cristiana no podia donar-se si l'home no vivia en dignitat, pel que l'Església havia de comprometre's en el procés d'alliberació dels oprimits, dels pobres. Aquesta crítica a la repressió convertí als religiosos en enemics del govern, fins al punt d'estendre's entre els militars més reaccionaris la consigna «Siguis un patriota, mata un cura».

2.4.3 Desenvolupament del conflicte armat

El 10 de gener de 1981, l'FMLN llança l'«Ofensiva final»²⁸, un atac simultani a diverses poblacions del país en coordinació amb el Front Revolucionari Democràtic (FDR) encarregat de cridar a la vaga general. L'objectiu de la guerrilla era prendre el poder abans que el republicà Reagan assumís el govern dels EEUU, però l'operació va fracassar. El triomf de la Revolució Sandinista a Nicaragua tan sols dos anys abans atorgà una confiança potser excessiva als revolucionaris. La realitat de Nicaragua era ben diferent de la salvadorenca: la Junta de Govern no era el govern patrimonial de Somoza, l'Administració Carter no era la de Reagan –que prengué la presidència pocs dies després de començar l'ofensiva– i no s'aconseguí coordinar l'onada d'efervescència popular amb l'ofensiva guerrillera.

Després de l'ofensiva, i durant els primers anys de la guerra, l'escenari de batalla es traslladà a les zones rurals, on la guerrilla tenia avantatge estratègic, de manera que a les zones urbanes no es van veure afectades bèl·licament fins a la recrudescència de la guerra el 1989. Si bé la guerrilla va fracassar en el seu intent de revolució, també ho va fer la FAES en la seva missió d'aixafar la insurgència comunista. Tant les forces revolucionàries, que comptaven amb un nombre d'efectius i armament considerable i una organització gairebé al nivell d'un exèrcit professional, com la *Fuerza Armada*, a qui li eren constantment atorgats ajuts econòmics i militars per part de l'Administració Reagan, es van veure obligats a lluitar una guerra de desgast prolongada.

El primer avenç significatiu en el terreny polític es produeix mentre al país continua el conflicte armat: s'inicia una transició pseudodemocràtica²⁹ que arrenca amb les eleccions de 1984. Aquest canvi d'estratègia política responia més aviat a un propòsit contra-insurgent, que no pas a una intenció sincera de democratitzar el país. L'objectiu era legitimar el règim davant les nombroses acusacions de violacions als drets humans –desaparicions forçades, amuntegament de presos

²⁸ No obstant, aquesta ofensiva, homònima a la que llançaren els sandinistes a Nicaragua el 1979, no seria la última ofensiva que llançaria el FMLN. La insurgència salvadorenca tractà d'emular el cop de gràcia assestat pel FLSN a la dictadura de Anastasio Somoza Debayle.

²⁹ Aquesta suposada conversió a un règim democràtic només contemplava la celebració de processos electorals (en els que encara es produïen certes irregularitats i s'excloïa a les formacions esquerranes) i no la implantació d'un Estat de dret, de separació de poders, etc.

polítics, tortures a presoners etc.—, no tan sols realitzades pels insurgents, sinó també per part de l'opinió pública nacional i internacional. Encapçalarà aquesta transició el guanyador de les eleccions, José Napoleón Duarte, del Partit Demòcrata Cristià (PDC), amb el suport total de l'administració Reagan.

El pas dels anys no semblava inclinar la balança cap a cap dels dos bàndols. El país, colpejat per la misèria de la guerra, es ressentia davant un conflicte massa prolongat. Es produïren diversos diàlegs entre l'FMLN i la FAES el 1984 i el 1987 per intentar obtenir una sortida negociada al conflicte. La guerrilla, però, descartava entregar les armes abans que es declarés la fi del conflicte, i la *Fuerza Armada* refusava desmilitaritzar l'exèrcit. Ambdós es negaren rotundament a realitzar cap concessió, ja que encara creien en la possibilitat de derrotar militarment al contrari

El 1989, se celebren una altra vegada eleccions, de les que surt guanyador Alfredo Cristiani, del partit ARENA³⁰. El govern seguia legitimant les seves actuacions fent al·lusió a la formació democràtica del règim, però la reacció a l'ofensiva de l'FMLN el novembre de 1989 posà de relleu la distància que el separava de la verdadera democràcia.

L'11 de novembre de 1989, l'FMLN llança l'Ofensiva «Hasta el tope», un operatiu de major envergadura que el de 1981, que planejava, aquest cop, actuar en territori urbà, tenint com a principal objectiu la presa de la capital, San Salvador. Era un intent ja desesperat de prendre el poder i, en cas de fracassar, de forçar amb aquest atac la intervenció de la força pacificadora internacional dels cascs blaus en el país per poder reprendre els diàlegs de pau amb la intermediació de la ONU. L'ofensiva no va tenir èxit i la resposta del govern va ser especialment agressiva tenint en compte que el camp de batalla era ara la capital, on la densitat poblacional era molt més alta que no pas al camp, fet pel qual en poques setmanes hagueren més de mil baixes civils. Setmanes després, són assassinats els màrtirs de la Universitat Centreamericana³¹: sis jesuïtes i acadèmics de la UCA —cinc espanyols i un salvadorenc— i dos de les seves empleades.

³⁰ L'anterior número 1 del partit, Roberto D'Aubuisson, es va apartar de la candidatura a causa de la mala reputació que l'associació amb els esquadrans de la mort i l'assassinat de l'arquebisbe Romero l'havien originat. Així, Cristiani passa a ser el següent candidat per enfrontar la insurgència comunista.

³¹ Ignacio Ellacuría, rector de la universitat; Ignacio Martín-Baró; Segundo Montes; Armando López; Juan Ramón Moreno; Joaquín López y López, i mare i filla, Julia i Celina Ramos.

Aquests, i especialment Ellacuría, rector de la universitat i impulsor de la Teologia de l'Alliberació, havien participat activament en les negociacions de pau, pel que se'ls va vincular falsament amb la guerrilla marxista. Aquest crim, equiparable a l'assassinat de l'arquebisbe Romero, tingué repercussió en l'opinió pública internacional, que va denunciar la brutalitat del règim³². Com a conseqüència, el congrés estatunidenc va pressionar al govern perquè busqués una sortida al conflicte. Donada la impossibilitat d'aconseguir-ho per la via armada, només quedava l'opció dialogada.

Es reprengueren les negociacions, a contracor per als militars, però amb un FLMN més disposat a causa de la derrota electoral sandinista del 1990 i de la caiguda dels règims del Bloc de l'Est, fets que evidenciaven l'enfonsament del comunisme. Sabuts sense cap aliat proper ni llunyà i amb les seves forces minvades per la magnitud de l'última ofensiva, acceptaren renunciar a part de les seves demandes en benefici de la pau. Aquesta, però, arribarà dos anys després, interval en el que no cessaran les accions militars per part de cap dels dos bàndols. Finalment, el 1992, es firmaren els acords de pau de Chapultepec.

2.4.3.1. Fracàs revolucionari

S'atribueixen tota una sèrie de factors a la derrota de l'FMLN: la sòlida aliança del govern amb els EEUU, les discrepàncies entre les diferents organitzacions guerrilleres que dificultaren la cohesió, la inviabilitat d'un règim comunista en una època en que l'autoritarisme soviètic estava en decadència... Però el factor més determinant, hipòtesi que pretenem reflectir en aquest treball i una de les principals idees a transmetre en la novel·la, fou la manca de participació popular.

Tot i que dins el moviment hi havia la creença de que una elit armada ben organitzada podia derrotar un enemic aparentment potent –gràcies al suport econòmic i militar que rebia la FAES dels EEUU–, això no exclouïa que fossin conscients de que era necessari coordinar-se amb el poble per aconseguir la victòria. Així, encara i la tendència foquista que prengueren del guevarisme part dels revolucionaris de l'FMLN –la majoria de l'ERP–, era sabut pels seus dirigents que la

³² Veure l'editorial «La barbarie» de *El país* (17/11/1989) o l'article de Hugh Lacey «Salvadoran Jesuits told the truth and died» publicat al *New York Times* (10/7/1990).

coordinació fluida entre guerrilla i població civil era imprescindible. En conseqüència, la crida a la insurrecció popular era el mantra de la guerrilla, una part significativa que el poble salvadorenc va refusar escoltar o, més aviat, a fer cas.

Tot i que la polarització a El Salvador era una realitat evident que va materialitzar-se en forma de guerra civil, aquesta no s'estengué de forma generalitzada entre els salvadorencs. En contra de la visió romàntica que s'acostuma a voler transmetre després de qualsevol guerra civil, en que un poble sencer es posiciona, militarment o ideològicament, en contra de les forces repressives, puc afirmar que una quantitat considerable de salvadorencs refusaren prendre partit entre els dos bàndols, de la mateixa manera que qualsevol amb familiars que hagin participat en la nostra guerra –la espanyola–, pot afirmar que no tothom era antifranquista ni franquista.

Aquesta abstenció, que no deu confondre's amb l'equidistància, va més enllà de la covardia o l'apatia; radica, creiem nosaltres, en l'escepticisme que desperta un bàndol que porta la bandera de la lluita popular mentre sacseja els ciments d'una terra que també és la seva com si fos estrangera i que provoca la mort, en menor mesura però d'igual manera, del poble que promet alliberar.

2.4.4. Acords de pau: una guerra sense vencedors ni vençuts (militars)

El 16 de gener de 1992, ambdós bàndols, amb l'ONU com a intermediària, signen a Mèxic els Acords de Pau de Chapultepec, que posaran fi a la guerra civil. Comença així una etapa de transició encaminada cap a la democratització del país que duraria fins a 1994, any en que es celebrarien eleccions. Aquestes, considerades «les eleccions del segle», marcaren l'inici d'una democràcia efectiva, perquè, per primera vegada en la història d'El Salvador, foren lliures de presentar-se a les urnes totes les forces de l'espectre polític sense distinció d'ideologies.

Els Acords de Pau implicaren la desmobilització de l'FMLN, juntament amb la seva legalització com a partit polític; reducció, reestructuració i depuració de les forces armades; reformes constitucionals, electorals i judicials; investigació de

les violacions dels drets humans i les responsabilitats militars en les matances i els crims polítics³³, i reinserció dels i les ex-combatents del FMLN.

Si bé l'FMLN aconseguí imposar les seves demandes en referència a la política i la seguretat, hagueren de cedir davant el govern, que es negà a realitzar cap reforma substancial en el camp socioeconòmic. Malgrat la desaparició dels règims autoritaris, la realitat democràtica de El Salvador ha estat qüestionada des dels Acords de Pau. L'apertura política conviu amb desigualtats socials profundes que qüestionen la vigència efectiva dels drets de ciutadania i, en conseqüència, de la democràcia.

2.4.5. Efectes i seqüeles del final de la guerra

El nombre de baixes s'estima en 75.000 morts, la majoria civils, i les desaparicions forçades, en milers. Per a una població de poc més de 4,5 milions d'habitants, això representa una mortalitat del 2%. Cal tenir en compte, en parlar de l'impacte demogràfic de la guerra, el mig milió d'emigrants, la majoria dels quals marxaren als EEUU³⁴.

Més salvadorencs resultaren ferits greument per culpa dels mètodes de la guerra bruta, tant de les mines antipersona que col·locava la guerrilla, com dels bombardeigs aeris de la força armada.

Quant a pèrdues materials, una de les tàctiques de la guerrilla per sabotejar al rival fou la destrucció d'infraestructures i comunicacions –carreteres, ponts, instal·lacions elèctriques–, encara que això impliqués un empobriment a llarg termini del seu propi país. Així mateix, el tancament d'innombrables empreses d'inversors estrangers va fer que una economia ja poc desenvolupada s'estanqués durant més d'una dècada.

A causa de la continuïtat de la misèria econòmica, durant la postguerra sorgiren bandes criminals juvenils organitzades, anomenades *maras*. Malgrat la resolució dels Acords de Pau, que obligaven a l'FMLN a entregar tot l'arsenal a les autoritats, bona part de les armes quedaren ocultes per la desconfiança de la guerrilla

³³ Encara així, a dia d'avui, molts d'aquests crims segueixen sense haver-se esclarit. La Comissió de la Veritat de l'ONU, encarregada d'esclarir la seva autoria, només tenia sis mesos de marge per a la investigació.

³⁴ Hem de tenir en compte que aquesta xifra fa referència a la migració legal, raó per la qual la xifra real d'emigrants ha de ser molt més elevada.

vers possibles represàlies de l'exèrcit o dels cossos de seguretat. Aquest armament va quedar, gradualment, en mans d'aquestes organitzacions, que s'han convertit en la nova amenaça per a la ciutadania salvadorenca. Aquesta problemàtica continua fins a l'actualitat, convertint El Salvador en un dels països amb absència de guerra més violents del món.

3. Procés d'edició d'un llibre

Des d'un principi, no podem esperar un exemplar imprès plenament net, com a mínim des del punt de vista estrictament formal, encara que aquests errors siguin potser imperceptibles per l'ull profà al gremi editorial. Primer, a causa de la formació que l'ofici editorial requereix, i del que nosaltres manquem i, segon, per la falta d'objectivitat que comporta que el propi autor hagi d'editar la seva obra. Tret d'això, comptem en aquest cas amb un avantatge respecte l'autor solitari que autoedita la seva obra, ja que tenir un segon revisor del treball escrit –en aquest cas el tutor– ja facilita la detecció d'errades.

L'autopublicació és una pràctica que s'ha estès cada vegada més a causa, per una banda, de la dificultat per a l'autor de trobar una editorial que el publiqui, i per l'altra banda, gràcies a la possibilitat de realitzar aquest procés amb qualsevol processador de textos o un programa d'edició senzill i, sobretot, gratuït, vist que l'abaratiment de costos és també un dels objectius a aconseguir per un escriptor que s'autopublica. No és la nostra pretensió fer creure que aquest procés editorial complex, i sovint feixuc, és per tant convenientment realitzable per algú aliè al gremi, i per això admitem d'entrada els possibles lliscaments que poguéssim tenir en aquesta tasca, que ens és impròpia.

Avancem que el nostre objectiu de fer aquesta sèrie de correccions no atén a una voluntat de seguir el cànon de la indústria gràfica, atès que en la majoria dels casos, està subjecte a qüestions de caire econòmic. L'editorial, en llençar un llibre a la venda, està fent al cap i a la fi una quantiosa inversió que, sovint, atorga l'editor la llicència de tractar l'obra com una mercaderia.

Fem aquesta recerca per adquirir un coneixement mínim sobre aspectes formals per tal d'aplicar-los al manuscrit i assegurar la llegibilitat de l'obra, no fos el cas que aquesta perdés qualitat, no per estar malament escrita o per narrar una història mediocre, sinó perquè el lector es veiés interromput constantment per incorreccions visuals, estilístiques, de ritme...³⁵

³⁵ Tot l'apartat es fonamenta en un ampli disseny editorial, escrit per l'editor Jorge de Buen Unna i referit a la bibliografia, que aglomera no tan sols les correccions editorials necessàries, sinó també la seva evolució al llarg de la història, la conveniència del seu ús atenent a la seva intenció, etc.

3.1. Correccions ortotipogràfiques

La tipologia de la lletra en un text editorial està subordinat a les normes ortotipogràfiques. S'empraran, per tant, les cursives, negretes, versalites o altres signes tipogràfics amb un objectiu determinat. Esmentem aquelles situacions que tenen una incidència significativa en la novel·la, i que, per tant, haurem de tenir en compte a l'hora d'editar el manuscrit.

- **Paraules malament escrites o localismes.** Si s'escriu un terme malament de manera intencionada o es vol incloure un terme propi d'una regió, en ambdós casos s'escriurà en cursiva. Si no paraules malament escrites, la nostra novel·la sí que en té considerables localismes,
- **Sigles i acrònims.** Aquests s'han d'escriure en lletres de tipus *versalita*, en que les majúscules tenen un grandària no gaire diferent de les minúscules. Aquest recurs s'empra per evitar l'excés de majúscules, que acostumen a cridar massa l'atenció i enlletgir l'estètica general de la pàgina.
- **Inici de capítol.** Els primers paràgrafs de cada capítol acostuma a començar amb una o diverses paraules en versalita per a donar-li un tractament singular, especialment si s'ha decidit no deixar gaire espai entre el títol del capítol i el començament.
- **Separació sil·làbica** a final de línia
 - Deu evitar-se la separació si la paraula té només dues síl·labes
 - No s'hi poden aïllar vocals.
 - Les paraules compostes hauran de ser separades pels seus leixemes i les derivades pels seus monemes
 - No deixar una sola síl·laba després d'un punt i a part.
 - El fonema /tl/, comú als vocables originaris del nàhuatl, llengua indígena centreamericana, és inseparable.
 - Es convenient que tres línies seguides no terminin amb un guió, i que dos línies no comencin o terminin amb la mateixa síl·laba.

3.2. Format

El format engloba les dimensions d'un llibre. Tots aquests factors, en un llibre físic, són els que condicionen el preu d'impressió i, per tant, és el que pateix més restriccions basades en l'utilitarisme, en reduir costos, sacrificant fins i tot la llegibilitat, una de les moltes decisions que fan a una edició de poca qualitat

3.2.1. Renglons

El disseny de la pàgina no està només subjecte al cost, sinó també en gran part a la llegibilitat. Pel que fa a la grandària de la lletra, aquesta ha de ser sempre proporcional a les dimensions de la pàgina. Això, que sembla obvi, és ignorat sovint en el cas de les novel·les breus, o en els contes llargs, evidentment, amb una finalitat: els caràcters grans estimulen el lector, doncs li donen la sensació d'avançar en la lectura. Per a que aquest recurs no resulti contraproductiu, es pren el criteri unificador dels caràcters per línia, que estableix en el cas del lector experimentat els 45 caràcters com a mínim, els 60 com a punt òptim i els 80 com a màxim. Qualsevol línia amb un nombre de caràcters inferiors a aquesta xifra mínima farà moure excessivament els ulls al lector per a canviar de línia i si la sobrepassa la lectura resultarà àrdua.

3.2.2. Marges

La determinació dels marges ha de ser acurada. No tan sols s'ha d'evitar que es perdin parts del text en l'enquadernació, sinó que a més convé deixar una superfície sense text per la manipulació de la pàgina. Encara que les tintes actuals ja no taquen les mans, inconscientment, segueix resultant desagradable per al lector que els seus dits cobreixin parts del text mentre es subjecta el llibre.

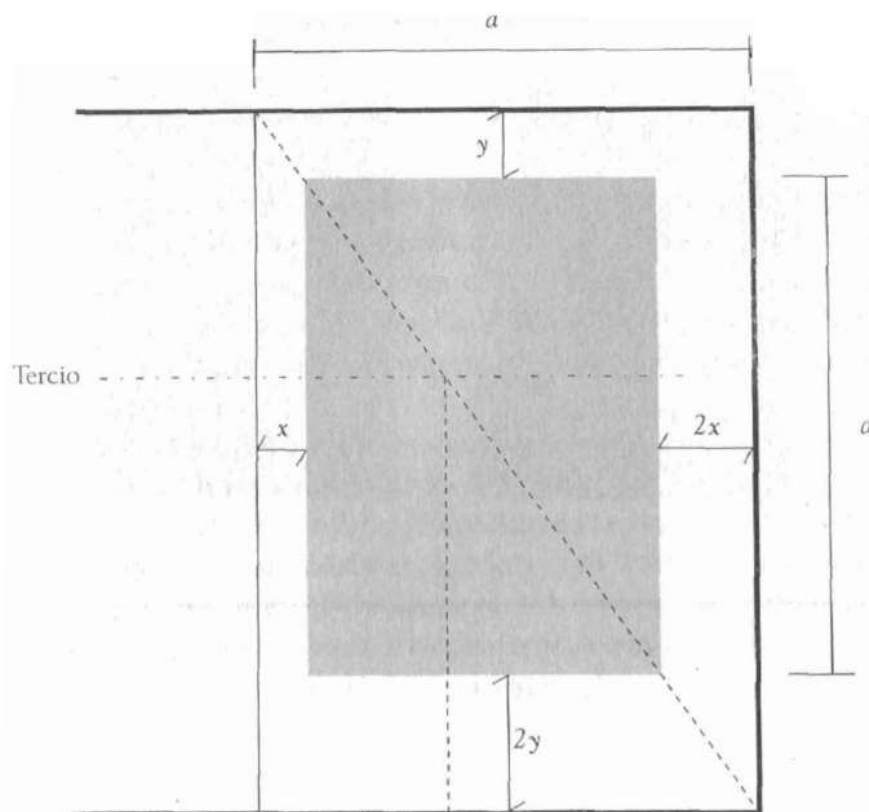
L'enquadernació exigeix una anàlisi particular, perquè és l'element fonamental que condiciona el disseny dels marges. La tècnica «a l'americana» és la més usual actualment en detriment de la clàssica enquadernació «al cavallet». La primera, que es basa a encolar el conjunt de fulles i la coberta a la vegada, ofereix avantatges —essencialment econòmics— respecte a la segona, que consisteix al seu torn en apilar fulles doblades, les quals després s'uneixen pel plec cosint-les o amb grapes d'acer o coure. Tot i que aquesta última tècnica aconsegueix una major resistència amb el pas del temps, a l'hora d'editar el llibre, la

tècnica «a l'americana», emprada en la nostra impressió la novel·la, facilita molt la tasca. Contràriament, s'hauria de tenir en consideració que les pàgines inicials i les finals, pel gruix del plec, haurien de tenir un marge interior major que disminuiria gradualment a mesura que ens apropéssim a les pàgines centrals, adaptació per a la qual és necessari el rigor d'un editor professional.

A més, deixant de banda l'enquadernació, l'enquadrament del text en la pàgina es veu també condicionat per l'efecte estètic. Un bon joc de marges resultarà atractiu per la lectura.

El que ofereix un millor efecte visual és el de les quatre regles. El rectangle tipogràfic, és a dir, el requadre imaginari que conforma el text, se situa fora del centre vertical i horitzontal, de manera que:

- La diagonal de la caixa coincideixi amb la diagonal de la pàgina.
- L'altura de la caixa havia de ser igual a l'amplada de la pàgina.
- El marge exterior havia de ser el doble del marge interior –que ja compta amb la diferència de l'enquadernació–.
- El marge superior havia de fer la meitat del marge inferior.



Aquesta atenta col·locació proporciona harmonia entre els rectangles de paper i del text, ja que ambdós guarden exactament les mateixes proporcions. Com a conseqüència, l'amplada de la pàgina és igual la de la llargària del text; ambdues figures descansen sobre la mateixa línia –anomenada línia del terç–, i el rectangle del text es presenta d'una forma més lleugera que no pas si es col·loqués simplement centrat en el paper, perquè l'acurtament del marge inferior donaria una aparença fatigadora que s'evita amb l'alçament del rectangle tipogràfic.

3.2.3. Tipus de paràgraf

Els tipus d'ordenació del paràgraf són molt diversos, així que esmentarem la tècnica que té incidència en la novel·la. Cadascuna de les unitats gràfiques i semàntiques són presentades seguint el model de paràgraf ordinari. Aquest es compon obrint amb una sangria inicial la primera línia i deixant curta l'última. Això permet distingir amb facilitat els paràgrafs tot i l'absència de separació entre ells.

3.3. Parts del llibre

A més de la portada i la contraportada, ben diferenciades de les pàgines pel material emprat, el volum ha de començar amb un conjunt de pàgines prèvies anomenat «plec de principis».

Primer trobaríem la pàgina de cortesia, prescindible, depenent, una altra vegada, dels costos desitjats. Aquest costum, que té un origen previ a la comercialització editorial, quan era necessari protegir mínimament el manuscrit sense portada, s'ha mantingut fins ara, tot i que la majoria de llibres actuals la suprimeixen. Per tant, el lector es topa directament amb la «guarda» o «portadilla»,

Aquesta és la primera pàgina impresa del llibre i, per norma general, acostuma a contenir només el títol de l'obra en un format similar al de la portada, però en un cos de lletra més reduït.

Després li segueix la portada, la vertadera cara del llibre. Conté també el títol de l'obra; el subtítol si és que en té; el nom de l'autor; el número de l'edició; el número del tom, si hi ha diversos; el peu editorial, on consta el nom i el logotip de la casa editorial, i l'any de l'edició i, ocasionalment, la ciutat on s'ha fet. En el nostre llibre, però, només constaran el primer i el tercer punt, perquè la resta són

qüestions referides a la publicació de l'obra i que, per tant, no incideixen en el nostre volum, que és més aviat un manuscrit imprès. De la mateixa manera, ignorarem les dades tècniques que haurien d'estar incloses a la pàgina següent.

Prescindirem també de l'índex o taula de continguts, en tant que aquest acostuma a aparèixer a les publicacions de caire acadèmic per facilitar el seu estudi o bé a obres literàries on els títols dels capítols ofereixen una informació rellevant que l'autor pretén destacar. Cap dels dos casos s'aplica en la nostra obra i, per tant, no l'inclourem.

4. Procés creatiu de la novel·la

Hem preferit fer una anàlisi del procés creatiu i no pas una descripció exhaustiva dels personatges, ni del tractament dels paisatges, ni tampoc dels temes principals i secundaris... Ja se'n fa prou als treballs de literatura de secundària. En comptes de traslladar aquest plantejament al nostre treball, que tracta, a més a més, una obra pròpia, considerem més profitós centrar-nos en les qüestions que ara plantejarem i no en aspectes com els abans esmentats, fàcilment extrapolables amb una lectura atenta –si com a autora els he aconseguit tractar i reflectir exitosament–.

Parlarem del procediment d'elaboració de la novel·la, però aquesta explicació bé podria aplicar-se, en termes generals, a qualsevol altre projecte amb una intencionalitat artística. Escriure és crear una història amb paraules, de la mateixa manera que un artista crea estampes i un músic, sonoritat harmoniosa, per posar-ne alguns exemples.

Quan tingué la idea de fer constar el procés creatiu com a treball de camp, pretenia relatar fil per randa i ordenadament el camí sinuós que vaig haver de travessar des que vaig començar a escriure fins que vaig considerar que tenia la novel·la definitivament enllestida. Em resulta impossible explicar-ho de manera detallada com un dietari Primer, per la falta de linealitat del procés creatiu. [El que jo creia que seria un camí] El que se'm figurava un camí és, en realitat un laberint ple de carrerons sense sortida que t'obliguen a refer l'itinerari. És, per tant, un recorregut confús, i sovint repetitiu, no tan sols angoixós de recórrer sinó feixuc per a qui hagués de llegir-ho enterament, com si fos un dietari. Però, fonamentalment, d'aquesta descripció minuciosa no se'n trauria tampoc, en penso, cap utilitat. No importa *com* s'ha produït la novel·la, sinó *per què* de les fases d'aquest procés. *Com?* Simplificant-ho molt, escric, rellegeixo i reescric. Repetides vegades. *Per què?* Perquè escriure consisteix a relatar una història amb les paraules precises –tornem a veure la importància de l'estil a què ens vam referir en el primer apartat– i aquestes no es troben al primer intent. Em sembla, llavors, més fructuós enfocar-nos més en la causa de les decisions que s'han pres al llarg del procés creatiu que no pas en com s'ha desenvolupat aquest.

Perquè, abans de continuar, vull avançar que no crec en l'existència d'una fórmula definitiva per a la creació, per desgràcia o per fortuna. Una pauta rígida, com la del mètode científic, tan útil per a la investigació, resultaria castradora per a un creador en potència. L'estudi exhaustiu de nombroses obres podria permetre establir un patró d'èxit en la novel·la, però, en tot cas, el resultat obtingut en seguir-lo seria l'èxit editorial, i aquest no garanteix el literari. Perquè aquest és relatiu i subjectiu: s'aconseguirà, en penso, una vegada complert l'objectiu que l'autor pretenia aconseguir amb el relat.

Tornant-hi, aquesta mena de reflexions sobre el procés de creació ja han estat fetes amb anterioritat per altres autors: Vargas Llosa, Julio Cortázar, Jaume Cabré³⁶, Mercè Rodoreda... De vegades, si són més breus, aquestes reflexions s'inclouen com a pròleg –com es el cas de *Mirall Trenca*–, però determinats autors arriben a publicar volums sencers. Un lector assidu podria considerar interessant saber la metodologia que ha emprat l'autor per elaborar el relat que avui sosté entre les mans (o que veu a la pantalla). En el meu cas, tinc davant el llibre *Tres assaigs* de Jaume Cabré, de 534 pàgines, on parla, fonamentalment, del procés d'elaboració de les seves novel·les. Qui, que no fos un lector assidu de Cabré, ho llegiria amb afany, o bé un jove escriptor en busca de la fórmula màgica inexistente del procés creatiu en les reflexions d'un autor aliè? Naturalment, ho desconec, però el nom de l'autor, recognoscible, en la portada, ja és un incentiu. Així quin sentit tenen les reflexions d'una autora novell? Quin objectiu acompleixen si ja hem dit que no existeix la fórmula màgica de l'èxit? Crec que, de les conclusions aquí estretes, qui treu la màxima utilitat és qui les escriu, servidora. El procés creatiu no deixa de ser un procediment intern de l'autor, i l'intent de racionalitzar-ho permet detectar les mancances que poden entorpir la narració.

Passo, doncs, a parlar del procés creatiu.

³⁶ Volums que ja hem citat amb anterioritat al marc teòric

4.1. Vies de creació

Segurament, hi hauran tantes maneres d'escriure com escriptors, però vam plantejar-nos, a l'engròs, dues vies principals: la disciplinada i l'anàrquica.

Erròniament, pensava que la via disciplinada es basava a seguir un calendari estricte per escriure, a forçar-se a enfrontar-se al síndrome del full en blanc tan típic de l'escriptor. I l'anàrquica era la que esquivava el deure, que optava per donar-li voltes a la idea de la novel·la i a intentar plasmar-la només quan acudia la inspiració.

Durant un parell de mesos vaig seguir aquesta segona via. Vaig aconseguir escriure, en aquests dos mesos, quatre pàgines aprofitables, que es van fer dues quan les vaig passar a ordinador, perquè els gargots i reformulacions ja no ajudaren a augmentar el gruix del text. Hi havia un error en el plantejament de les dues vies: la primera via és una condició necessària per obtenir l'obra, i la segona és procrastinació revestida de metodologia. Es com si, per parlar d'estratègies per estudiar, consideréssim una estratègia la d'escapolir-se. Això ja ho va reflectir Picasso en la ja cèlebre cita: «Quan vingui la inspiració que m'agafi treballant»; o Carlos Fuentes quan va dir «La disciplina és el nom quotidià de la creació »

En el meu cas, però, durant els dos mesos que he dit que vaig seguir aquesta *estratègia*, el gran motiu que em feia no escriure va ser la por. Quan m'hi aventurava i poc després rellegia allò que havia escrit i no m'agradava, perquè no aconseguia plasmar la idea preconcebuda, m'espantava pensar que era perquè en realitat era una escriptora mediocre, que els modestos èxits dels microrrelats que acostumava a elaborar en alguns concursos escolars no servien en el vast camp de l'elaboració de la novel·la. Haver aconseguit redactar finalment la novel·la tampoc no és cap segell de validesa (serà per literatura dolenta!), però com a mínim, millor o pitjor, he aconseguit arrencar-me del cap allò que volia transmetre i concretar-ho amb més o menys malaptesa amb les paraules que he cregut adients.

Presentem, després d'aquesta ensopegada inicial, dues vies més vàlides, manllevades de Jaume Cabré³⁷: la racional i la intuïtiva. I parlem d'estratègies i no d'escriptors, perquè l'autor pot ballar entre totes dues metodologies segons la necessitat. La primera via, la racional, podria ser aquella en què el novel·lista pensa en la novel·la abans d'escriure-la, fa esquemes, fitxes tècniques de personatges, fa un argument i, una vegada resolta, la redacta. A la segona via, la intuïtiva, prima la espontaneïtat. L'autor comença a escriure amb una idea vaga del projecte novel·lístic, però sense saber com es desenvoluparà fins arribar al fi desitjat. Amb aquesta via es descobreix a mitjà que s'escriu.

Davant aquesta clara dicotomia cal plantejar-se si la utilització d'una o altra és deliberada. Puc parlar del meu cas, i la resposta és negativa. Poques vegades, tenint en ment un capítol abans d'escriure'l (acció, personatges, temps, espai i estil definits), he aconseguit redactar-lo de manera satisfactòria.

4.2. Primers capítols

El procés creatiu no va començar quan vaig escriure les primeres ratlles, perquè de fet hi vaig tardar. En gran part, perquè estava massa immersa en la recopilació d'informació del context històric, sense compaginar-ho amb l'escriptura. No, el procés ja va començar quan vaig haver donat forma, a la meua ment, a un argument que ja fa temps que em plantejava, però que mai no havia traspassat la frontera de convertir-se en història, perquè aquesta metamorfosi no es produeix, i en això aprofundirem més endavant, fins que adquireix una estructura.

I això, precisament, és el que se'm va resistir més. Per a mi, acostumada a elaborar microrrelats on el plantejament, nus i desenllaç es desenvolupen, com a màxim, al llarg de dues o tres pàgines, el desenvolupament de la trama d'una novel·la, molt més complexa essent encara breu, representava un gran repte. Així que vaig decidir seguir amb el funcionament habitual, el de les narracions breus. Vaig començar escrivint capítols curts d'episodis que volia que formessin part de

³⁷ CABRÉ, J. (2019). *Tres assaigs: El sentit de la ficció, La matèria de l'espèrit i Les incerteses*. Barcelona: Proa.

Abatida por las contracciones, se dejó caer al suelo. Incapaz de moverse para buscar ayuda, y ante la imposibilidad de el fallido intento de hacerse oír mediante gritos, se rindió y asumió la realidad: iba a parir a su ~~hija~~ ^{soía} quinto hijo sola.

En la pieza, estirado como estaba en el suelo, y si no fuera por su baja estatura, casi podía tocar punta y punta de la habitación. Encima de su cabeza, una piletta llena de platos y ollas, a falta de armarios que ~~redujeran~~ ^{de existir, reducirían} aún más el espacio de la estancia. límitado

Preocupada de manchar uno de los pocos colchones que tenían, Gladys se había tendido en el suelo, pero la incomodidad sumada a los fuertes dolores de un parto inminente ~~le habían~~ era demasiado para ella. Con mucho esfuerzo consiguió subirse en el uno de los colchones que estaba apoyado a ras de suelo. Aquel breve traslado, que le dejó exhausta, le confirmó que le sería imposible conseguir salir de la pieza por su propia cuenta, y mucho menos llegar a casa de alguna vecina del cantón.

Estaba en pleno julio, en una pieza mal ventilada, pariendo, extendida en el suelo esperando a que la experiencia previa le sirviera ~~para poder dar a luz~~ en un proceso de parto que, a sus casi cuarenta años y sin ninguna asistencia médica, ponía en peligro su vida y la del bebé

Y, ~~en un mar de dolor,~~ vulnerable y negativa como lo estaba, ~~los~~ ~~sentimientos~~ pensamientos negativos se hicieron paso. Si ella no estaba, ¿cuidaría Román de los niños? El padre de la criatura, que se había marchado hace días a combatir catrachos.

-Ida y vuelta. Les repartimos verga y les enseñamos que pasa cuando nos matan a los compas, y más cuando están indefensos en tierra ajena. ~~Esto lo acaba~~ Les ganamos el balón y les ganaremos al fusil. Estaré de vuelta en unos días, cuando acabemos la lucha.

Y, efectivamente, la guerra acabó en días, pero Román tardó más en volver. Mientras, ella luchaba su propia guerra, tal vez más despiadada que la del frente, ~~☛~~ si no, como mínimo, más desgarradora.

A miles de quilómetros, en Ocutepeque, se mataban los que, durante más de veinte años habían sido hermanos, unos que les prestaron ~~la casa~~ ^{esta} y otros que echaron raíces en ella. Con los fusiles ponían fin a la relación de fraternidad, se atacaban desde la distancia sin poder ver la cara del contrincante. Ella no podía dejar de querer a la criatura que le presentaba batalla, aunque la estuviera matando por dentro.

Y es, entre estos ~~pensamientos~~ reflexiones y augurios de muerte, que ella dio a luz a su quinta hija.

Com que sí que tenia decidit quin seria l'inici de la història, vaig començar redactant-lo. Tanmateix, la resta d'episodis els vaig escriure desordenats. Vaig decidir mantenir la trama d'aquest primer capítol –comença amb el naixement de la filla més petita, que es produeix mentre es desenvolupa la Guerra de les Cent Hores entre El Salvador i Hondures, on es troba el pare de la família–, però no vaig poder aprofitar quasi res de la redacció. Com he esmentat abans, l'autor es passa quasi més temps reescrivint que no pas escrivint. Ja sabia que la novel·la començaria amb una de les vàries versions que vaig fer d'aquest capítol, però la resta de la trama era una incògnita

La llibertat del creador pot resultar angoixant. Vaig tenir la mateixa sensació quan vaig d'haver d'acotar el tema del treball de recerca. Sembla que l'elecció mai no acaba de ser la correcta, i no ho serà fins que no se li doni sentit, fins que com a escriptora no li doni la profunditat suficient a la trama o com a alumna la justificació a l'itinerari d'investigació triat. No vaig aconseguir defugir aquesta sensació neguitós fins que no vaig trobar un principi sobre el que construir la resta de la novel·la.

Les converses amb el tutor del treball sobre la meua sèquia creativa, que adquirien sempre un to bastant irònic, em serviren d'il·luminació. En una d'aquestes converses em va replicar amb genuïna incredulitat que perquè m'estava costant tant d'arrencar amb el relat. Tenia un fil conductor, la història de la meua família, en la qual jo m'inspirava i que jo pretenia relatar amb força fidelitat. Tenia, a més a més, prou documentació reunida per començar a incloure esdeveniments històrics en el relat que em servissin de base.

En definitiva, tenia fils d'on estirar, cordes d'on agafar-me per sortir de la desorientació creativa. I, cada vegada que se'm resistia [CASTELLANISMO] un nou capítol, pensava en alguna anècdota familiar remarcable o algun esdeveniment històric curiós que pogués incloure. Aquesta recurs, la majoria de les vegades, m'ajudava a començar l'episodi i a continuar amb l'escriptura. El resultat em convenia parcialment i em permetia afegir volum a la novel·la –un llibre de menys de cinquanta pàgines sempre desllueix–, però no consistència a la trama. Requeia en l'anècdota, i aquests capítols realment constituïen episodis secundaris que rarament tenien una incidència en la trama, i de fet podien entrar en contradicció.

Perquè estava injectant, sense adaptar-los, fragments de realitat en una història fictícia, i atribuïa accions de persones a personatges, [de manera que el resultat era una amalgama de realitat incongruent en comptes d'una ficció verosímil.

El recurs que m'havia tret de l'enfangat, ara havia esdevingut una dificultat. Hi ha en el treball dues històries, la Història i la història familiar. Totes dues han estat una font d'inspiració per a la redacció del relat, però escau recuperar l'habitual paràbola de la novel·la com a mirall. Com el mirall còncav que constituïa l'esperpent de Valle-Inclán³⁹. El mirall reflectia [O REFLECTEIX] una realitat verificable, en tant que els esdeveniments històrics i la història familiar responen a fets reals, però la projecció repetida és al cap i a la fi una perversió, encara que sense la connotació pejorativa sempre implícita en aquest terme. La ficció barrejada amb realitat segueix sent ficció, encara que potser més verosímil, i aquesta verosimilitud no s'aconsegueix afegint-hi més elements de la realitat, sinó millorant els de la ficció ja existents en la novel·la.

Això contrastava amb l'enfocament que havia pres respecte els personatges. M'havia obstinat en que la família protagonista havia de ser la meva família. Ni tan sols els havia canviat els noms. Sovint, em trobava amb què, en voler atribuir una acció a algun personatge, em veia condicionada, no perquè aquest tingués prou entitat com per comptar amb una personalitat definida que fes que aquella acció estigués mancada de sentit, sinó perquè encara pensava en els personatges com els membres de la meva família.

I és que els personatges mai no s'identifiquen completament amb persones. Posem l'exemple d'una anècdota de Julio Cortázar⁴⁰. Va escriure el conte *Reunión* (1966) protagonitzat pel Che Guevara. Cortázar, en rebre notícies de la seva reacció indiferent, això li semblà el més normal del món. Concloué que al Che li devia resultar estrany trobar-se com a protagonista d'una narració en primera

³⁹ *Luces de bohemia* (1920): «MAX ESTRELLA: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...»

⁴⁰ Anècdota inclosa a la transcripció de les seves classes de literatura: Julio Cortázar. (2013). *Clases de Literatura: Berkeley, 1980*. Argentina: Alfaguara, pàgs 35-36. «Un escritor cubano amigo mío (Roberto Fernández Retamar) que tenía el cuento en el bolsillo [...] le dijo: "Aquí hay un compatriota tuyo que ha escrito este cuento donde sos el protagonista". El Che [...] lo leyó, se lo devolvió y dijo: "Está muy bien pero no me interesa".»

persona, expressant pensaments que ell no va tenir o veient un personatge que trobava que no s'assemblava a ell. Perquè, al cap i a la fi, per molt de personatge històric que tingués en Che Guevara, el de la narració no deixava de ser un personatge, i ell, una persona.

4.3. Unificació i acoblament dels capítols

Quan el relat va adquirir prou volum com per tenir certa solidesa narrativa vaig començar a tenir la sensació d'estar fent un trencaclosques incomplet. Perquè, escrits ja uns quants capítols, havia de mirar com connectar les peces, però em vaig trobar que, en mirar-les, no tenia cap indicatiu que em digués que, necessàriament, les peces havien de trobar-se en una posició determinada. Primer perquè encara no tenien delimitades les connexions que revelarien quina peça anava amb quina, i segon perquè tampoc no tenia encara molt clar el dibuix final que havien de formar aquestes peces. Els episodis eren encara quadrats als que havia d'afegir-li concavitats o convexitats per a que encaixessin.

Per fer-ho, és necessari tenir una perspectiva global de l'obra, visió que no tenia perquè havia estat redactant de manera fragmentària.

Tenint consciència dels capítols redactats i de la seva temàtica, vaig ordenar-los en el següent llistat, que finalment fou el definitiu. Tenim l'estructura. La història, per fi, ha pres personalitat.

- | | | |
|---------------------------------|---------|-----------|
| - I - Guerra 100 horas | | } años 70 |
| - II - Rena y niños/Insurgentes | | |
| - III - Delia y Wicho | iglesia | |
| - IV - Rena | tanques | |
| - V - Anayra/Joan | PRIMERA | |
| - VI - Dance | PARTE | |
| - VII - Discusión | | |
| - VIII - Marcha Marina | | |
| <hr/> | | |
| - IX - San Salvador | 81 | |
| - X - Dance | | |
| - XI - Marina | 32 | SEGUNDA |
| - XII - Delia | 80 | PARTE |
| - XIII - Anayra | 84 | |
| - XIV - Terremoto | 86 | |
| - XV - Ofensiva general | } 89 | |
| - XVI - Huida | | |

4.4. Influència de la metodologia del procés creatiu en la novel·la

La metodologia emprada, la via intuïtiva, ha condicionat certs aspectes de la novel·la. En no tenir una idea clara de l'estructura de la trama des d'un principi, de la cronologia dels esvaniments, etc. vaig haver de redactar la trama de manera fragmentària. L'acoblament final dels capítols i l'adaptació de certs fragments permet una continuació relativa del fil narratiu. Tanmateix, en haver-los redactat per separat, aquests son sempre temàtics i tenen una estructura interna pròpia, fet que no exclou que estiguin, al seu torn, en sintonia entre ells.

Vam concloure a l'inici de l'apartat que la metodologia emprada no va ser una elecció deliberada. En tot cas, sí que hi ha aspectes del procés creatiu que, a l'hora de fer una nova novel·la, canviaria.

Hagués, per una banda, portat a terme la documentació i la redacció de manera simultània, perquè ara m'adono que totes dues es nodreixen entre sí. Els esdeveniments històrics que conformen el transcurs de la novel·la donen lloc a la inspiració, i durant el procés d'escriptura l'autor descobreix qüestions que no pretenia tractar en un principi i de les que, en molts casos, caldria fer-ne una investigació rigorosa.

I, per altra banda, tindria molt clar des del primer dia que hauria de redactar pràcticament cada dia. He comprovat que no es pot confiar en l'arribada de la inspiració, i encara més si es té una data d'entrega, com la tenen la majoria dels escriptors actius amb editor.

Aquest anàlisi del procés creatiu m'ha permès, per tant, corregir manies d'escriptora novell.

5. *Conclusions*

Arribats a aquest punt, cal recapitular i recordar quins són els principals punts d'aquest treball i quina és la seva aportació.

Per una banda, aquest treball de recerca productiu consta de tres epígrafs de caire estrictament teòric, dels quals explicarem la seva importància per al treball pràctic i per al conjunt de la memòria.

En primer lloc, hem establert i definit els elements bàsics d'una novel·la servint-nos de les reflexions d'autors reconeguts. Això, que servia per fer una introducció i després definir quina forma prenen aquests elements en la nostra novel·la –quin seria l'espai, el temps, l'estructura etc.–, al seu torn, ens ha permès resoldre un dels dubtes plantejats en la introducció: quin era el grau de flexibilitat del que gaudia l'autor a l'hora d'escriure. I després de la realització de l'apartat, en veure, posem per exemple, la mancança d'algun d'aquests elements aparentment bàsics en alguna obra, podem concloure que la novel·la és un joc obert on tota consideració prèvia és una guia i no una llista imposada que s'ha de seguir estrictament.

En segon lloc, hem fet un recorregut breu per la història contemporània d'El Salvador seleccionant els esdeveniments històrics que incideixen o apareixen en la trama. Així, aquest bloc, juntament amb la història familiar, ha estat una font d'inspiració recurrent en el moment de construir la ficció. Posem per exemple els capítols de l'inici de la segona part. Quan els protagonistes, els membres de la família, es troben immersos en un llarg somni conjunt, els escenaris d'aquestes divagacions nocturnes són esdeveniments històrics reals. Els funerals del monsenyor Romero en l'episodi de Maria René, la rebel·lió camperola de 1932 en el de la Marina, la victòria del president Duarte en el d'Anayra...

En tercer lloc, hem realitzat un recull de les correccions formals i de les pautes editorials que un manuscrit imprès ha de seguir per aconseguir l'harmonia visual que estimula el lector per seguir llegint. Aquest apartat té una aplicació explícita en el treball pràctic, en tant que les modificacions editorials, una vegada explicades i assenyalades, són evidents en el manuscrit final.

En relació amb el que acabem de comentar, ens havíem plantejat dues hipòtesis, cadascuna lligada a un dels dos primers blocs temàtics del treball. En resoldre-les acabarem de concretar l'esbós que vam fer d'elles en la introducció. Però, abans, cal puntualitzar que tot i no comptar amb resultats objectius obtinguts a partir de qüestionaris, en-

trevistes o estadístiques que mitjançant la seva anàlisi ens permetin confirmar les hipòtesis de manera irrevocable, és possible corroborar-les mitjançant l'argumentació lògica que ara exposem

La primera hipòtesi rau en què, si seguim un determinat tipus d'organització del procés creatiu, el resultat final de l'obra es veurà condicionat. Nosaltres, al principi del treball, desconeixent els tipus de processos possibles en l'elaboració de la novel·la, no els vam concretar. Però ara, acabat el treball i tenint un mínim d'experiència en la metodologia per escriure l'obra, realitzarem l'anàlisi del seu desenvolupament i del resultat final

La manera de redactar la novel·la, com hem esmentat prèviament en el treball de camp, no ha estat seguint l'ordre de la trama, sinó escrivint capítols de manera separada, unint-los després de manera que segueixin un fil narratiu. L'acoblament final fa que aquests tinguin certa continuació entre ells, però són sempre temàtics i tenen una estructura interna pròpia. És a dir, tracten assumptes o episodis independents que podrien ser entesos fora del conjunt de la novel·la, encara que sempre perdrien una mica de sentit per la manca de context.

Per tant, la redacció de la novel·la en blocs independents provoca que l'obra estigui mancada de fluïdesa, la qual s'hagués aconseguit si els haguéssim redactat de manera contínua. En conclusió, aquest tipus de procés ha fet que l'obra presenti unes característiques determinades, fet que ratifica la hipòtesi.

La segona hipòtesi planteja que les causes que motiven que una part considerable dels sectors populars s'abstinguessin de participar en la guerra de El Salvador van més enllà de la interpretació tòpica, que pot resultar superficial. Tenim motius per creure que la por i l'alienació, tot i que són factors que sens dubte influïren en la població d'un país dictatorial i tercermundista com El Salvador de finals del segle XX, comparteixen protagonisme amb altres causes. Per tant, no intentem negar aquesta explicació, sinó enriquir-la amb els següents arguments.

Primer, hem de recordar que la taxa d'analfabetisme, encara a finals del segle XX, era molt elevada, en gran part per la insuficient urbanització del país, el qual seguia nodrint-se d'una economia essencialment agrària. Així, gran quantitat de la població tenia una manca de formació bàsica que els feia aliens a la dinàmica política del moment.

Segon, el bàndol revolucionari estava íntegrament compost per organitzacions marxistes, essent l'única diferència entre elles la posició respecte a la Unió Soviètica. D'aquesta manera, una ideologia tan ortodoxa feia que moltes persones que volien lluitar contra la repressió refusaren participar en la revolució com a guerrillers.

I tercer, molts dels salvadorencs patien la injustícia i la ineficàcia del règim, fet que hauria d'haver-los estimulat per intentar fer la revolució. Però hem de recordar que la majoria dels sectors populars eren una gran massa empobrida colpejada per dècades de desigualtat que els havia fet resignar-se davant la seva situació, ja que durant generacions no havien conegut cap altra.

Així doncs, l'absentisme revolucionari té una explicació complexa i múltiple, en la que participen els factors d'aparent nivell superficial, que també tenen el seu fons, i les que aquí hem exposat: la por a la repressió dictatorial, la falta de politització de la pagesia, el sectarisme dels revolucionaris, etc. En definitiva, corroborem la nostra tesis, però sense negar la interpretació convencional

Per altra banda, la monografia té un treball de camp en què consta el procés amb què s'ha elaborat la novel·la. En ell es pretén il·lustrar la quantitat de contrarietats que a una autora novell com jo se li plantegen en el moment de realitzar per primera vegada una obra d'extensió considerable.

I per finalitzar, m'agradaria destacar els aspectes positius i negatius del procés de realització de la investigació en relació amb el de la novel·la, tot recalcant quins aprenentatges he adquirit i com els aplicaria en un nou projecte literari semblant a aquest en un futur pròxim.

Com que vaig començar el treball fent la recerca que conformaria el marc teòric, ja que vaig pensar que a partir d'aquí m'aniria fent una idea de com desenvoluparia la novel·la, vaig anar incorporant cada vegada més informació nova al treball, perquè em semblava interessant i adient, però és un pas que em va treure massa temps i que no vaig saber compaginar amb l'escriptura. Vaig estar molt mesos investigant, i de cop i volta em vaig trobar amb massa informació i pocs capítols, fet que em va obligar a redactar el manuscrit més de pressa del que m'hauria agradat.

En conclusió, si he de fer una nova obra d'una certa profunditat que requereixi una recerca, ara sé que hauré d'investigar i escriure de manera simultània per no cometre aquest mateix error.

Una altra dels reptes que vaig haver de superar va ser el de fusionar de manera equilibrada les diverses narracions que vaig anar redactant. Quan vaig començar a elaborar capítols, en comptes d'escriure'n encara més, vaig centrar-me a perfeccionar els que ja tenia fets, tasca que hagués d'haver fet una vegada tingués unificat tot. Ho vaig fer d'aquesta manera perquè per a mi era molt més fàcil treballar sobre el que ja tenia escrit que pensar en elaborar més parts. Així, quan vaig ajuntar tot en un mateix document,

vaig observar que hi havia buits argumentals entre capítols que no podia compensar simplement lligant el final d'un episodi amb el principi del següent. No tan sols vaig haver de redactar més capítols quan pensava que ja havia acabat, sinó que a més vaig haver de modificar una altra vegada aquells que pensava que eren definitius. Com a resultat, hi ha capítols que fins i tot doblen l'extensió d'uns altres.

Un altre aprenentatge que hem extret és que realitzar un treball com aquest és un procés d'assaig i error en que la disciplina és essencial per portar a terme l'obra.

Per acabar, voldria puntualitzar que la realització d'aquest treball ha estat un repte molt satisfactori. Ja feia anys que m'agradava escriure relats, però mai no em decidia a fer el pas d'elaborar una narració d'extensió considerable. L'elecció d'aquest treball no tan sols m'ha impulsat a fer-ho, sinó que a més m'ha obligat a fer una racionalització crítica del plantejament, de la metodologia i dels resultats, gràcies a la qual he aconseguit extreure lliçons –correlació entre investigació i redacció i equilibri i continuïtat en la redacció dels capítols– per més endavant, perquè la meva pretensió és seguir escrivint.

M'ha agradat elaborar un projecte que pugui tenir aplicacions en el meu futur personal i acadèmic, i espero que hagi afavorit la meva evolució com escriptora.

6. Bibliografia

Llibres

- BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BERNÁRDEZ, A I ÁLVAREZ GARRIGA, C. (2013). *Julio Cortázar: Clases de Literatura: Berkeley, 1980*. Argentina: Alfaguara.
- BETHELL, L. (2001). *América central desde 1930*. Barcelona: Crítica.
- CABRÉ, J. (2019). *Tres assaigs: El sentit de la ficció, La matèria de l'espèrit i Les incerteses*. Barcelona: Proa.
- CARDENAL, ANA S. (2002). *La democracia y la tierra: cambio político en El Salvador*. Madrid: CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas)
- DE BUEN UNNA, J. (2000). *Manual de diseño editorial*. México: Santillana.
- ELLACURÍA (1991). *Veinte años de historia en El Salvador (1969-1989): Escritos políticos. Tomo I*. El Salvador: UCA editores
- LEOGRANDE, WILLIAM M. (1998). *Our own backyard: The United States in Central America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- MARTÍ I PUIG, S. (2002). *Rebel·lions, bananes i volcans: política i societat a Amèrica Central*. Girona: Eumo Editorial.
- MARTÍ I PUIG, S.; FIGUEROA IBARRA, C. (2006). *La izquierda revolucionaria en Centroamérica: de la lucha armada a la participación electoral*. Madrid: Libros de la Catarata.
- MENJÍVAR OCHOA, R. (2006). *Tiempos de locura: El Salvador 1979-1981*. El Salvador: FLACSO.
- PAIGE, JEFFERY M. (1998). *Coffe and Power. Revolution and the rise of democracy in Central America*.
- PASTOR, R. (2013). *Historia mínima de Centroamérica*. Madrid: Turner.
- PÉREZ BRIGNOLI, H. (2000) *Breve Historia de Centroamérica*. Madrid: Alianza Editorial.
- VAZQUEZ, N.; IBÁÑEZ, C. I MURGUIALDAY, C. (1996). *Mujeres-montaña: Vivencias de guerrilleras y col-laboradoras del FMLN*. Madrid: Horas y Horas.

Articles

- CÓRDOVA MACÍAS, R. (1995). El Salvador en transición: el proceso de paz. *América Latina hoy: Revista de ciencias sociales*. Vol. 10, pàgs. 63-70.
- GILLESPIE, R. (1981). El Salvador: de Farabundo Martí al FMLN. *Leviatán: Revista de hechos e ideas*. N.º 6, pàgs. 25-32.
- GÓNZALES, A.; MARTÍNEZ, R.; ERNESTO, R. (1999). Reforma agrària y cooperativisme en El Salvador: antecedentes y perspectivas 1970-1996. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. N.º 68, pàgs. 175-206.

- GONZÁLEZ, LUIS A. (1999). El Salvador de 1970 a 1990: política, economía y sociedad. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. N.º 67, pàgs. 43-61.
- GÓNZALEZ, S.; HARTO DE VERA, F. (1994). Transición y elecciones en El Salvador. *América Latina hoy: Revista de ciencias sociales*. Vol. 8, pàgs. 73-80
- LÓPEZ NARVÁEZ, C. (1996). Visión personal de la novela histórica y de su proceso de creación. Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil, N.º 38, pàgs 19-25
- MANAUT, RAÚL B. (1988). El Salvador 1984-1988: guerra civil, economía y política. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. N.º 6, pàgs. 527-40.
- MARTÍN-BARÓ, I. (1981). La guerra civil en El Salvador. *Estudios Centroamericanos*. Vol. 36, N.º 387-388, pàgs. 17-32.
- NORTH, LISA L. (1982). El Salvador: The Historical Roots of the Civil War. *Studies in Political Economy*, Vol.8.
- PASTOR, R. (1986). El gobierno de Reagan y América Latina: La búsqueda implacable de seguridad. *Foro Internacional*, Vol. 27, N.º 1, pàgs. 5-44.
- VILAS, CARLOS M. (1996). Un balance de la ejecución de los acuerdos de paz en El Salvador. *Papers: revista de sociología*. N.º 49, pàgs. 77-94.

Tesis

- ARANDIA, SEBASTIÁN R. (2010). *Burden of the Cold War: The George. H. W. Bush Administration and El Salvador*. Texas: Texas A&M University.
- MILLER, ARTHUR K. (2017). *Jimmy Carter's Policy Toward the El Salvador Civil War: The Demise of Human Rights as a Priority*. Harvard University, USA.

Documentals

- FLORES, CARLOS F. I TRÍPODE AUDIOVISUAL. (2011) *Centroamérica: una historia en común. 60 años de integración*
- SIMÁN, R; RODRÍGUEZ ÁVILA, S. I MUYSHONDT, G. (2015). *Archivos perdidos del conflicto: Volumen I*. El Salvador: Salvador Films S.A. de C.V.
- SIMÁN, R; RODRÍGUEZ ÁVILA, S. I MUYSHONDT, G. (2015). *Archivos perdidos del conflicto: Volumen II*. El Salvador: Salvador Films S.A. de C.V.
- SIMÁN, R; RODRÍGUEZ ÁVILA, S. I MUYSHONDT, G. (2015). *Archivos perdidos del conflicto: Volumen III*. El Salvador: Salvador Films S.A. de C.V.