

Leticia Mora Perdomo
(coordinación, edición y prólogo)

Violencia

Representaciones estéticas



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

VIOLENCIA
Representaciones estéticas

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador F. Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

VIOLENCIA
Representaciones estéticas

LETICIA MORA PERDOMO

(COORDINACIÓN, EDICIÓN Y PRÓLOGO)



EL COLEGIO
DE SAN LUIS



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros: Jorge Cerón

Primera edición, 2020

D.R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
direccioneditorial@uv.mx
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388
<https://www.uv.mx/editorial>

D.R. © El Colegio de San Luis
Parque de Macul 155
Fracc. Colinas del Parque
San Luis Potosí, S. L. P. 78294
<http://www.colsan.edu.mx>

ISBN UV: 978-607-502-889-7

Impreso en México
Printed in Mexico

PRÓLOGO

La historia de Latinoamérica ha estado marcada por la violencia. No bien ha empezado un proceso de recuperación de la memoria con respecto a los desgastes y abusos derivados de las luchas por los derechos humanos en el siglo xx cuando ya el XXI anuncia un cambio de paradigma en la manifestación de la violencia que corroe la vida civil: la violencia generada por el narcotráfico. Aunque la literatura o el arte no son instrumentos que hagan viable el ejercicio de la justicia frente a la opresión que ha caracterizado la vida en nuestro continente, sí ofrecen, en la representación de los conflictos sociales, su visibilización y la posibilidad de reflexión, de aguzar nuestras percepciones, reconocer nuestro pasado y examinar el camino de atropellos que han definido nuestra historia, violentada como ha sido por guerras civiles, corrupción y muerte. Con la literatura, ciertamente, hemos aprendido a reconocer y celebrar formas de vida, así como a condenar las injusticias; hemos aprendido a identificarnos como nación y a valorar momentos clave de nuestra historia; hemos descubierto la historia negada de un pasado violento y estamos aprendiendo a nombrar las huellas y cicatrices de la opresión y la censura. Los relatos y testimonios sobre estos sucesos han ido evolucionando y nuevos géneros van tomando forma: de crónica de Indias a testimonio; de novela de dictadores a novela de guerrilleros; y de ésta a la novela de narcos y sicarios; o bien, de romances de ciego a corridos de narcos, por citar tan sólo un par de ejemplos. ¿Qué realidades propician estas narrativas y su representación genérica? ¿Qué recursos las marcan y definen? ¿Cómo se recuperan la experiencia y la memoria? ¿Cómo se inscribe lo político en las representaciones? ¿Cuáles son los mecanismos de representación de la violencia en un relato? ¿Cuáles son los temas en que se expresa la violencia? ¿Qué es lo ético y lo estético de esa representación? ¿Cómo se percibe y cómo se traduce la experiencia

de la violencia en representación? ¿Cuál es y ha sido la dimensión de la violencia? ¿Cómo altera nuestra percepción la ficcionalización de la violencia? ¿Cómo se transforman el espacio textual y el literario? ¿Puede el arte incidir en la sociedad, particularmente en los jóvenes, quienes parecen ser el sector más asediado por la violencia? ¿Cuál es el futuro de una sociedad que no se cuestiona y no hace nada para frenar la violencia? Consideramos que estas interrogantes necesitan respuestas de toda la sociedad.

En julio de 2010, un grupo de investigadores que hemos realizado diversas actividades académicas de manera conjunta, decidimos darnos a la tarea de responder dichas preguntas desde nuestra disciplina: los estudios literarios. Después de varias lecturas y amenas charlas se me encomendó la coordinación de nuestro plan de trabajo y el registro formal de nuestra investigación. Ahí nació el Cuerpo Académico Diálogos Interdisciplinarios en la Literatura Hispanoamericana. Coincidimos en que el análisis de las representaciones estéticas de la violencia puede funcionar como núcleo temático articulador para estudiar un problema común en toda la sociedad latinoamericana que es el surgimiento de nuevas modalidades de sociabilidad y la desintegración de la convivencia pacífica y la civilidad. A través de las representaciones que el arte y la literatura nos ofrecen podemos, ciertamente, tener acceso a representaciones sociales, en muchos casos no del todo verbalizadas o discutidas en medios académicos. Con este estudio empezaremos a entender y sistematizar la evolución y los cambios estéticos que toman lugar en el mundo del arte, en general, y del arte literario en particular en torno a la violencia, pues será una manera de dar cuenta tanto de realidades conocidas como de las nuevas caras de la opresión y la injusticia; realidades que, desde la teoría, demandan encontrar categorías y conceptos que nos ayuden a hacer legible las dinámicas de la violencia simbolizadas en las formas que adquieren en los textos, y determinar qué nos dicen éstas de la sociedad en que se insertan y cómo, en ese proceso, podemos entender realidades ignoradas del mundo en que habitamos.

Los resultados de esta tarea nos han rebasado gratamente, pues pronto se nos unieron otros grupos de investigadores con quienes, desde diversos acercamientos críticos y disciplinarios, iniciamos la reflexión sobre las representaciones de la violencia en el arte y la literatura, como una forma de mostrar lo que acontece en el país, en el continente y en el mundo, y cómo ello afecta a la literatura y a los estudios literarios en la academia. En junio de 2012 nos reunimos en Xalapa, Veracruz. La Universidad Veracruzana convocó a las Jornadas Internacionales de Estudio sobre la Violencia, y la generosidad y entusiasmo de representantes de cuerpos o grupos de investigación de diez universidades del país y del extranjero hicieron este encuentro posible.

Si bien el libro que tiene el lector entre sus manos no es el resultado directo de estas jornadas, sí es producto de dichos esfuerzos y de encuentros y reuniones posteriores. Esperamos que estos trabajos se amplíen y contribuyan al inicio de un diálogo fructífero y necesario.

LETICIA MORA PERDOMO

INTRODUCCIÓN. LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

LETICIA MORA PERDOMO

Decimos “hambre”, decimos “cansancio”, “miedo” y “dolor”, decimos “invierno”, y son otras cosas. Son palabras libres, creadas y empleadas por hombres libres que vivían, gozando y sufriendo, en sus casas. Si el *lager* hubiese durado más, un nuevo lenguaje áspero habría nacido [...]

Primo Levi, *Si esto es un hombre* (1947)

Las dificultades de abordar la violencia comienzan por su definición y terminan por adoptar un concepto operacional que funcione para el asunto que nos ocupa y que, por su particularidad, excluye muchos otros. Si a esta dificultad sumamos la proliferación de estudios sobre la violencia en los últimos años, comenzaremos a comprender la imposibilidad de su definición y el reto para los que adelantamos nuestros primeros pasos en su estudio. Ciertamente, el término “violencia” invoca múltiples imágenes y a cada una de ellas puede corresponder un vocablo particular. Es por ello una palabra plurisemántica. Resbaladiza y mimética, “la violencia nace de sí misma. Así que, podemos hablar de cadenas, espirales o espejos de violencia, o si preferimos de un *continuum* de violencia”.¹ Sin duda, la historia de América Latina se inscribe en un *continuum* de violencia, desde su origen como continente con los procesos de conquista hasta la *vida nuda*² de las caravanas de migrantes

¹ Citado en Francisco Ferrándiz M. y Carlos Feixa Pampols. “Una mirada antropológica sobre las violencias” en *Alteridades* 14.27 (ene.-jun. 2004): 159-174. México: Universidad Autónoma Metropolitana. En línea <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702710> Consultado el 15 de febrero de 2016.

² El filósofo europeo Giorgio Agamben señala que desde la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, antecedente de los Derechos Humanos, en 1789, se instituye una esquizofrenia en el discurso jurídico, mejor dicho un hiato conceptual, con respecto del

que en su éxodo hacia el norte han estrujado el corazón en los últimos tiempos. En estos procesos podemos hablar de violencia objetiva, violencia sistémica, violencia de estado, violencia fratricida, violencia simbólica según las atinadas disquisiciones de Slavoj Žižek y con ello cubriremos un aspecto amplio de la realidad social en que las escenas de violencia caben o se producen.

A los movimientos sociales del siglo xx, en su pugna por el reconocimiento de ciudadanía para nuevos y viejos actores sociales, su búsqueda de una vida más justa y formas más democráticas de gobierno, su lucha contra la opresión interna en los Estados que han derivado en dictaduras, en fin, a la triste historia de nuestros países se han venido a sumar las muertes impunes del Estado, o las cometidas por ejércitos de guerrilleros, paramilitares o por el poderoso narcotráfico.

De la violencia encarnada en la marginación, la exclusión y la pobreza o la violencia hacia el diferente, ya sea de género, de la que toma lugar en el entorno familiar o escolar con el *bullying*, el autoritarismo y la represión, a la violencia que cada uno experimenta en su vida cotidiana o en su ejercicio laboral podemos percatarnos de las muchas caras de su existencia y su ubicuidad. No obstante, como estudiosos de ella, podemos constatar la falta de marcos conceptuales abarcadores, ya sea

sujeto de protección de dicha declaratoria. ¿Se debería atender al hombre en general, la vida natural “nuda”, o la vida del hombre que legalmente tenía esos derechos, el ciudadano? La reciente atribución de “ilegalidad”, en el marco de un capitalismo salvaje, con respecto a las caravanas de migrantes que abandonan sus lugares de origen y buscan llegar a otros países, tiene como fondo la actualización de ese hiato legal, pues el migrante es en ese contexto un hombre sin derechos, una vida natural, por lo que no puede invocarlos ante los estados por los que transita a no ser que ese Estado reconozca su nuda vida y, con ello, su derecho a un trato humanitario. Esta crisis en el mundo entre el derecho natural del hombre, humanitario, y el derecho jurídico (político) adquirido por su pertenencia a un Estado-Nación es la fase extrema de la escisión “entre los derechos del hombre y los del ciudadano”. Esta situación es la que crea el estado de excepción que muchas sociedades viven hoy día. En el estado de excepción los derechos jurídicos de los ciudadanos se suspenden no por una declaratoria ante una emergencia sino *de facto*, por una reiterada práctica de no respeto al derecho de los ciudadanos cuando lo que reciben, en el caso de interponer una queja o denuncia de un crimen es, en el mejor de los casos “un trato humanitario”. Un debate, sin duda muy presente, en cualquier asunto de nuestra contemporaneidad.

por su diversa etiología, por sus diferentes agentes y objetos, por las formas que ésta toma y se manifiesta, por su diversa instrumentalización e incluso por su manera de abordarla. Ante esta inconmensurabilidad, tal vez implícita en su propia naturaleza tendiente al desborde y desmesura, es difícil conceptualizar a la violencia.

Algunos estudios clásicos sobre el tema son ampliamente conocidos. Pienso en las reflexiones de Georges Bataille sobre la difícil relación entre violencia y placer que han inspirado el análisis de la representación del mal. Si la violencia es un rezago de la barbarie, residuo de nuestra primitiva animalidad, el hecho es que ésta no ha desaparecido ante el influjo civilizatorio, sino que, por el contrario, aparece exacerbada hasta la desmesura al descubrir la inteligencia humana al servicio de ella. El horror desatado por dos guerras mundiales y el que proviene de la falta de asideros que produjo el exterminio nazi de judíos en los campos de concentración son, tal vez, el motor más acuciante para las reflexiones éticas y estéticas de un grupo importante de filósofos que especulan sobre lo que Theodor Adorno resumió en esa lapidaria frase, muchas veces citada: no podrá haber poesía después de Auschwitz. Los niveles de incomprendibilidad desatados por el crimen calculado y metódico, el genocidio de un grupo humano, parecieran ser reacios al lenguaje y a la razón, resistentes a su representación. Cercada la experiencia extrema de la violencia por lo indecible, dirá Adorno en *Teoría estética*, tal vez resida en el arte la única posibilidad de romper el silencio y sin atenuar ni domesticar el horror, plasmarlo como “negatividad y resistencia” (70), como un ejercicio, cabría agregar, no realista necesariamente sino sesgado, de encuentro y fuga, de alusión e indecibilidad impreso en la misma incapacidad del lenguaje para abordar lo que no tiene nombre.

Walter Benjamin, Hannah Arendt, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Wolfgang Sofsky son otros nombres archicitados que plantean una relación de la violencia con el poder. Si la violencia nace de una asimetría entre poderes de distinto calibre que se enfrentan, es resultado del ejercicio del poder y necesaria tanto para detener el enfrentamiento como

para iniciar y mantener el equilibrio entre esas fuerzas antagónicas. Por eso Arendt dirá –y con ella muchos otros estudiosos– que la violencia siempre asomará allí donde el poder esté en riesgo. Al hablar de violencia, hablamos de “poder y relaciones políticas generalmente asimétricas [...] de hegemonía y subalternidad”.³

Si la violencia ha estado enraizada en la vida de nuestro continente y es uno de los componentes esenciales de su historia, ¿cuál ha sido el papel del arte y la literatura en su configuración simbólica? Sabemos que los discursos artísticos latinoamericanos desde sus primeras manifestaciones han tenido que contender con una heterogeneidad cultural inserta en sus propias formas. Inscritos en los discursos artísticos están la violencia del encuentro de Europa y América, el nombrar al otro con una lengua y una óptica ajenas; la barbarie del exterminio que se encuentra en los diarios y crónicas coloniales; las cruentas batallas, primero por el dominio de la cruz, luego la espada en la construcción de los estados nacionales, y después la letra en una espiral de despojo, crueldad y muerte contra los más vulnerables, en aras del progreso y la razón. En toda esta historia de la infamia, la literatura ha tenido la importante función de dar cuenta de ello, y aunque también haya participado de ominosos silencios y contribuido a legitimar a un grupo sobre otro, entre sus páginas hay escenas donde el mal anida, sin nombre y sin razón, y en cuya ambigüedad reside la pregunta que de tiempo en tiempo debemos hacernos como un ejercicio de autorreflexión; el acto de violencia simbólica en el que la literatura, con todo, participa y legitima es una constante pregunta sobre los límites de nuestra humanidad.

Como práctica simbólica la literatura ofrece un espacio discursivo privilegiado para trazar las huellas de la violencia. Los textos literarios en su trabajo sobre el lenguaje y la capacidad de éste para configurar mundos posibles son también ejercicios imaginativos donde ensayar sentidos que expliquen el mundo que habitamos, sus límites y alcances.

³ Ferrándiz M. y Carlos Feixa, *op. cit.* 1.

En esta capacidad de la literatura de representar mundos anida su mayor cualidad de respeto o transgresión cuando a lo abyecto, doloroso, inconfesable e inconmensurable les otorga un rostro y una historia que en su ambivalencia muestra el quiebre epistemológico entre el percibir y el saber, entre el sentir, el razonar y lo impulsivo, entre experiencia y letra, y con ello nos permite acceder a un conocimiento más profundo de ese mundo real que nunca acabamos de conocer.

Ante esta evidencia y los lamentables hechos que padece nuestro país, nuestro continente, el mundo, ancho y ajeno como decía Ciro Alegría, pero unido en una gran cadena ecológica de destrucción, terror y miedos es que el Cuerpo Académico Diálogos Interdisciplinarios en la Literatura Hispanoamericana ha considerado oportuno reunir esfuerzos hacia una reflexión sistemática sobre las representaciones estéticas de la violencia en los discursos artísticos. No es que nunca se haya hecho una lectura de la violencia como núcleo metafórico; pareciera todo lo contrario. Hoy día es un enfoque muy recurrido para abordar, sobre todo, en la literatura contemporánea. Así, existen investigaciones sobre la violencia en tal o cual obra artística, en los papeles y posturas que los artistas e intelectuales han tomado ante algún hecho violento, sea la guerra sucia en Argentina, la dictadura de Pinochet, el gran azote de la violencia en Colombia, en Centroamérica, o la represión del Estado bajo las dictaduras o la ejercida contra diversos movimientos sociales; y a estos estudios recurrimos como punto de partida para nuestras reflexiones. No obstante, al esclarecer al inicio de estas páginas que la violencia es un *continuum* en nuestra historia, estamos también reconociendo no la excepcionalidad de los tiempos de horror que vivimos, sino su absurda cotidianidad. Al situar la imaginación artística como parte de la racionalidad pública, al arte como parte de la producción simbólica de ese *continuum*, reconocemos la urgencia de reflexionar también desde nuestra disciplina sobre uno de los males que nos aquejan como sociedad. De esta manera, consideramos posible trazar una poética de la violencia y nos preguntamos por sus implicaciones no sólo estéticas sino éticas.

¿Es posible hablar de una poética de la violencia en los textos artísticos? ¿No es acaso querer aprisionar con categorías situaciones que aparecen por una razón obscura y así debieran permanecer? Escenas que nos dejan perplejos, que nos sofocan, nos indignan, nos avergüenzan y nos llenan de estupor hasta habitarlos e interrogarnos con urgencia. Tratar de darles sentido es parte de nuestra condición humana. Si hablar de poética implica hablar de la construcción del artefacto artístico, del autor, de la historia, de las formas como producto histórico, de los hechos como alusivos a una realidad histórica, y de la difícil pero innegable relación entre literatura y política, los artículos que componen este volumen hablan sobre ella. Los trabajos que aquí presentamos se interesan por situar a los productos artísticos en la cultura y con ello aceptamos que éstos inciden en la realidad y crean conocimiento. De este modo, reflexionamos no sólo estética sino también histórica y éticamente. Y todo eso nos lleva a hablar de la estetización de la violencia, pero también del carácter performativo que los textos pueden tener cuando, en esa cadena de mimetismo y significación de la violencia en nuestro mundo actual regido por el consumo, la reiterada alusión a la violencia da paso a su sobreexposición, por lo que un libro de decapitados se puede volver también un espectáculo e incide en lo real, interviene en la manera como percibimos y conocemos la violencia, sobre todo cuando el texto carece de la densidad poética que torna el significado mucho más ambiguo y difícil de clasificar.

La violencia a la que aluden los ensayos no nos hiere menos o es menos cruel por ser más justa como aquella que se desprende de la novela de la revolución o la novela testimonial que se detiene en la versión de la víctima; o es más poética por aludir a una violencia más ambigua como la que se presenta en textos de Diamela Eltit, Luisa Valenzuela o Sergio Pitlor, sobre la violencia en las relaciones humanas; o sólo estética, una violencia muda como la presencia del mal, por no encontrar un referente concreto en los hechos cotidianos sino en los deseos, fantasías y sueños. Una poética espejea siempre entre los recursos estéticos a

que el autor recurre, entre los temas que las formas metafóricas revisten y la realidad en que se producen. No importa si la elaboración artística trabaja sobre documentos del pasado, el contexto de su producción siempre es relevante. De tal manera, descifrar la violencia que reverbera en los procesos de codificación artística a través de los siglos es también un proceso autorreflexivo de cómo hemos percibido y llegamos a conocer ese mal permanente de nuestra historia cultural. Por tanto, su estudio no es específicamente formal ni social, se finca más bien en una teoría del discurso literario cuya delimitación estética ocurre dentro de las diversas teorías que sobre él se han elaborado y lo enmarcan, a veces recurriendo a la sociocrítica, al análisis de los personajes o a los estudios culturales. Los autores aquí reunidos hablan de momentos históricos conocidos e implícitos en el discurrir estético, como es la represión en los setentas en varios países latinoamericanos o el conocido movimiento cristero en México, pero también hablan de situaciones resbaladizas, no sancionadas todavía por un imaginario, pues, como dicen los críticos Gilles Deleuze y Félix Guattari, la forma estética es la única capaz de captar la violencia en toda su magnitud, y cabría agregar, aun cuando esa violencia no está reconocida en los discursos sociales.

Como poética, entonces, no hablamos de una, sino de varias, con particulares contextos culturales, históricos y sociales. La poética de la violencia, como indica Néstor Perlongher, es un devenir de cruces estéticos que pueden resultar más productivos en la interacción de los diversos discursos religiosos, sociales, antropológicos, políticos, históricos, artísticos que intervienen en su formulación simbólica que en su reducción a meras aportaciones autorales. Determinar dicha poética implica, por tanto, determinar la naturaleza de la violencia, su retórica, su apropiación y articulación metafóricas, así como su relación con lo real en un momento dado, para llegar a una confrontación de las formas en que se ha venido manifestando, de tal manera que esas expresiones son también la historia de cómo la violencia ha sido representada a lo largo de la historia. Así, toda representación de la violencia es un espejo de reconocimiento y

disonancia. Determinar uno, el espejo, es reconocer la violencia. Reconocerla, entonces, es pensarla, es explicarla, es contextualizarla, es entenderla para, con suerte, no vivirla.

Para proponer paradigmas de estudio ante un panorama tan complejo ha sido necesario establecer diálogos con otras disciplinas, con otras tradiciones. A veces hemos recurrido al estudio comparativo de expresiones diversas del arte, pues por ser la violencia un núcleo metafórico funciona muy bien como un ideograma articulador de realidades diversas, ya sea porque su configuración poética requiere habilidades artísticas específicas o porque remite a la particularidad de su momento de producción y al momento histórico de su detonar para una cabal interpretación, lo cierto es que la violencia alude a situaciones residuales y emergentes, en términos del teórico de la cultura Raymond Williams. Y en esta convergencia disímil y fragmentada, trazar una poética de la violencia nos obliga a recurrir a textos dispersos, a escenas poco examinadas, a trascender lo local y reconocernos en lo universal sin olvidar lo particular.

Pensemos por un momento en una escena paradigmática de nuestra historia literaria moderna que nace con la violencia, escena que aparece en un texto que todos hemos leído, que incluimos en nuestros panoramas de la literatura continental porque lo reconocemos como fundacional, no sólo de la literatura argentina sino hispanoamericana: *El matadero* de Esteban Echeverría. El fuerte trenzado metafórico entre religión y un mundo secular que buscaba afirmarse en ese momento es el telón de fondo en que aparece la historia que relata Echeverría, una de sangre e ironía seguida de una desmesura que la desborda. En efecto, la poética de la sangre que recorre sus páginas nos produce un escalofrío que asociamos con esos momentos de gloria y perversión de las luchas fratricidas entre liberales y conservadores que atraviesan la construcción de los Estados nacionales. “De gloria”, porque es difícil, dado lo internalizado de nuestro nacionalismo, no compartir el deseo de independencia política y los sueños de justicia e igualdad del movimiento de los criollos america-

nos, además de reconocer la generosidad –si bien sabemos poco de su crueldad– de nuestros primeros liberales. Recientes novelas como *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero cuentan una historia oculta de lo que ha llegado a ser la historia oficial y revelan que el triunfo de unos necesariamente se asienta sobre la dominación y la violencia ejercida sobre otros grupos. Empero, la censura que brota de las páginas del libro de Echeverría nos sigue hablando casi doscientos años después y en circunstancias muy alejadas de esas que le dieron origen.

Entre las discordantes escenas de violencia y barbarie en *El matadero* hay una escena estructurada en abismo que nos persigue en su mudez, sin embargo, escasamente comentada por la crítica. Me refiero al ahorcamiento “accidental” de un niño, un suceso seguido por el más absoluto silencio de las arrulladoras, carniceros y demás personajes del matadero. Nos hemos condolido por generaciones del sacrificio del liberal, héroe de la historia, pero nos habita el silencio sobre el ahorcado. Pareciera que el futuro de las naciones se alimentará del silencio sobre la muerte y la sangre de una acción de borramiento y censura. La muerte, inútil, injustificada y estéril del niño tanto como el silencio narrativo y crítico que pesa sobre ella nos hablan ahora como una llamada de atención a los mecanismos de lectura y de cultura con que hemos justificado nuestra historia. Mecanismos de cultura, mecanismos de barbarie dice Fredric Jameson. ¿Es que hay violencia justificable? ¿Es que el horror vacía a la experiencia de significado y la lleva al silencio como indica Benjamín? ¿O es que el miedo nos silencia, pues hablar de más o no decir nada son parte de una misma dinámica? Quizás sea éste un buen punto de partida para entender lo que nos pasa cotidianamente ante tantas escenas de violencia en los medios y en la vida real. Y es también un buen punto de partida para entender nuestra reacción y, muchas veces, omisión ante las representaciones de la violencia en el arte. No decir nada es ya una acción, y hablar del tema es romper la trampa que el miedo nos tiende. Contra ese silencio se inscriben los trabajos que este Cuerpo Académico, Diálogos Interdisciplinarios en la Literatura

Hispanoamericana, ha venido desarrollando y que hoy ponemos a disposición del público.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. *Teoría Estética*. Barcelona: Hispamérica, 1984.
- AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán, 1995.
- FERRÁNDIZ Martín, Francisco y Carlos Feixa Pampols. “Una mirada antropológica sobre las violencias”. *Alteridades* 14.27 (ene.-jun. 2004): 159-174. México: Universidad Autónoma Metropolitana. En línea <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702710> Consultado 15 de febrero de 2016.
- ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Paidós, 2008.

LAS FORMAS ELEMENTALES DE LA VIOLENCIA

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ

Esencial paradoja para las sociedades industriales de los albores del siglo XXI: haber alcanzado el más alto grado de sofisticación en las formas de convivencia social, desarrollo industrial, redes de comercio y de comunicación y, sin embargo, debatirse ante expresiones de violencia extrema, que las precedentes no habían conocido: además de la guerra, herencia inmemorial del hombre, la descomposición familiar, los ataques de carácter sexista, político, racial, las diversas formas de terrorismo, etc. Todo ello coloca en primer plano distintas y cada vez más desconocidas conductas de agresión física, psicológica o moral; en suma, el orden inherente a la civilización, a la vida urbana, a las maneras refinadas de la vida social, se ve ahora amenazado por el caos que aquélla predispone. Por ende, urge reflexionar acerca de las diferentes manifestaciones de la violencia, así como los signos y las modalidades que acuña para hallar el cómo minimizar su presencia y efectos. De principio, lo ha hecho un grupo de prominentes intelectuales y científicos congregados en torno al llamado Manifiesto de Sevilla contra la violencia promovido por la Unesco, a través del cual se ha impugnado la creencia generalizada acerca de una supuesta determinación biológica que inclinaría al hombre hacia la (auto)destrucción; las cinco proposiciones allí contenidas quieren desmentir la predisposición natural, genética, por medio de selección natural, o la propensión neurológica o instintiva hacia la guerra. Expresan, por tanto, que:

Como conclusión proclamamos que la biología no condena a la humanidad a la guerra; al contrario, que la humanidad puede liberarse de una visión pesimista traída por la biología y, una vez recuperada su confianza,

emprender, en este Año Internacional de la Paz y en los años venideros, las transformaciones necesarias de nuestras sociedades. Aunque esta aplicación depende principalmente de la responsabilidad colectiva, debe basarse también en la conciencia de individuos, cuyo optimismo o pesimismo son factores esenciales. Así como “las guerras empiezan en el alma de los hombres”, la paz también encuentra su origen en nuestra alma. La misma especie que ha inventado la guerra también es capaz de inventar la paz. La responsabilidad incumbe a cada uno de nosotros.¹

En su sentido etimológico “violencia” implica por sí misma la transgresión de un código, la infracción del orden a través de procedimientos poco ortodoxos, inusuales y no permitidos. Violar consiste en traspasar de manera arbitraria los límites, ejercer un dominio mediante la fuerza, salirse de las vías establecidas. Entre las diversas manifestaciones de la violencia se hallan la guerra, el secuestro, la violación, la violencia física o psicológica en sus varias modalidades (acoso, amenazas, hostigamiento), la violencia mediática o simbólica, éstas últimas de mayor refinamiento, pero de alta efectividad. Las menos evidentes, especialmente aquellas de carácter mediático o simbólico constituyen textos cuya forma de expresión es implícita. Muchas se interrelacionan con campos semánticos también negativos como los correspondientes al sacrilegio, lo grotesco (especialmente en su matiz de sordidez), el morbo, la inmudicia o la obscenidad, tales como el lenguaje de la pornografía.

Entendida en el marco puramente lingüístico, la violencia aparece ante nosotros en primera instancia como una masa amorfa de significaciones, como la sustancia del contenido que, no obstante, de manera progresiva, adquiere nuevas formas de expresión que es preciso reconocer, identificar y, ¿por qué no?, denunciar, conjurar, contrarrestar... Qué mejor escenario que la literatura para interrogarnos acerca de esos múl-

¹ “Manifiesto de Sevilla contra la violencia”, en línea: <http://www.unesco.org/cpp/sp/declaraciones/sevilla.htm> [04/02/2011].

tiples sentidos. Por expresar y hacer evidentes las diversas manifestaciones de la vida humana, ella constituye al propio tiempo una escenificación y una traducción del mundo violento en que vivimos; escenificación, porque el relato hace evidentes sus modalidades, escenarios y protagonistas. Traducción, porque puesta en lenguaje, refiere o traslada a la escritura las diversas modalidades a través de las cuales ésta se expresa.

En el terreno artístico, la violencia posee muchos antecedentes; no obstante, suele considerarse que ocupa exclusivamente los compartimentos de algunos géneros, como el referido al horror, o bien a formas narrativas relativamente recientes y/o constreñidas a un periodo o país específico, como la narco-novela mexicana del siglo XXI. No obstante, su presencia en la literatura occidental obliga a hacer un alto y a considerar que ella está presente no sólo en aquellos textos donde funge como referencia u objeto del discurso. Dicha referencia, por humana, también inmemorial, no sirve sino para enmascarar otras diversas formas y matices quizás por implícitas menos evidentes, aunque con igual poder de disolución de las formas humanas de convivencia. En otras palabras, esta reflexión quiere hacer evidente que la sustancia del contenido manifiesta en la palabra “violencia”, la cual aparece de manera explícita en las imágenes o textos que aluden a los horrores de la guerra (real o imaginaria), la intolerancia religiosa, los atentados terroristas, las reyertas entre policías y manifestantes que ocupan las plazas públicas, los horrores de las venganzas de la mafia o los narcotraficantes, o aquella que se produce entre parejas al interior de los hogares, no es sino el contenido de una serie de *textos* que expresan diversas formas (modalidades significantes) a las que hemos convenido en llamar “formas elementales” y que es preciso distinguir, especialmente en el contexto de la literatura hispanoamericana.

Un ejemplo paralelo en el cine puede brindarnos evidencias de que aún en un género como el de los filmes bélicos, hay diversas formas de manifestarse el mismo fenómeno; así, la secuencia inicial del filme norteamericano *Salvar al soldado Ryan* (Spielberg, 1998) condensa,

durante veintisiete minutos, la escena del desembarco aliado en la playa de Omaha, Normandía, el 6 de junio de 1944. Lo hace desde una perspectiva tan próxima que los disparos, el efecto de penetración en los cuerpos, el baño de sangre que producen, el desplome de los cuerpos sin vida, entre otros motivos, está visto en su totalidad en un primer plano, tal y como lo vería un testigo presencial de los hechos. Una reseña asegura que:

Desde el momento en que vuelan las primeras balas, toda una generación de cinéfilos fuimos abatidos ante la pérdida de la inocencia del género bélico. La escena inicial en la que se abren las compuertas de la lancha y las primeras filas de soldados caen traspasadas por las ráfagas de metralletas alemanas supone un pequeño punto y aparte en el séptimo arte. Sin darnos cuenta estábamos asistiendo a dos desembarcos: al de las tropas aliadas en las playas de Normandía... y al desembarco de la hiperrealidad en las escenas de acción en el cine. La principal novedad eran esos sonidos secos. Los disparos atravesando marines como mantequilla no sonaban como silbidos agudos, sino como graves y secos estallidos: los del plomo entrando en la carne, destrozando cuerpos y vidas. Y esa minúscula diferencia magnificaba el asombro hasta convencerte de no estabas en una película bélica más, sino ante un espectáculo inédito, nunca visto. Nada en el cine de guerra volverá a ser lo mismo. Y nada en el cine de acción tendría credibilidad si no se copiaba este formato hiperrealista, que salpicaba autenticidad. Nunca estuvimos tan cerca de contemplar qué es la guerra, cómo de sucia y aterradora, ni qué angustiosa puede ser la muerte en combate –brutal la escena de la pelea a cuchillo.²

En efecto, lo singular de la experiencia no radica en la representación de escenas de guerra; el cine bélico posee una larga trayectoria y pueden

² Pablo Kurt, “Ficha técnica de Salvar al soldado Ryan”, en: <http://www.filmaffinity.com/es/film824508.html04/02/2011>].

invocarse largos e ilustrativos ejemplos al respecto. De lo que se trata ahora, y la crítica antes citada se encarga muy bien de subrayarlo, es del modo vívido e intenso de representarlo en escena. La visión panorámica cede paso al primer plano; la cámara sigue la trayectoria de las balas de una manera singular para detenerse en el instante en que producen su mortuorio efecto. La segunda razón está en el tiempo: cada fragmento de la escena tiene una duración superior a la normal, de manera que podemos ver, en una suerte de cámara lenta, el camino que aquéllas siguen desde su lanzamiento hasta que producen un efecto. Finalmente, se halla la intensidad inusitada de una secuencia introductoria. Las grandes batallas eran resultado de largas secuencias preparatorias, de manera que el espectador las vea como resultado lógico de una serie de acciones y decisiones que previenen al espectador y lo alertan acerca de cuanto habrá de suceder. En el filme de Spielberg el relato se invierte: sorprende por lo insólito de su colocación, para la cual no hemos sido prevenidos; pero también por lo inusitado de su intensidad, por la demora en el detalle, por su exagerada abundancia.

Por contraste, *La delgada línea roja* (Malik, 1998) es un filme que diluye toda la acción bélica de manera que el espectador aguarda con impaciencia el enfrentamiento entre las tropas norteamericanas y las japonesas creando un fuerte y demorado suspenso. Este segundo filme nos sorprende, al contrario, por su dilación; por tratarse de un tema bélico, el espectador aguarda que en algún momento el enemigo se haga presente y desencadene el lógico y natural intercambio de fuego, y la caída de víctimas de tal enfrentamiento. Nada de ello parece suceder a lo largo de la cinta, de manera que la descripción, el paisaje lírico, la presencia de la memoria sustituyen aquellas escenas que uno presupone deberían suceder en algún momento. El clímax, por ende, se disuelve... Esta misma antítesis caracteriza también, en el cine de horror, a cintas como *El exorcista* (Friedkin, 1973), fuertemente descriptiva y con abundantes e inéditas escenas de posesión diabólica; y *El proyecto de la bruja de Blair* (Myrick y Sánchez, 1999) que, por el contrario, está fun-

dada en un horror imaginario, creado a partir de personajes que creen ser asediados por una presencia que no alcanza a manifestarse, sino que sólo se sugiere en pantalla. Cada una de estas dos modalidades narrativas a las que denominaremos “ritmos” (para no confundirlos con la nomenclatura que procede del modelo greimasiano), posee sus propios recursos para expresar la violencia. Las formas discursivas de la violencia intensiva se expresan mediante manifestaciones de violencia física o verbal como conductas de agresión directa sea a través de la palabra, los hechos, las conductas o mediante prejuicios. Las formas que atañen a la violencia distensiva tienen que ver con actos de violencia psicológica, presión moral o social, chantaje. Las formas distensas, en ocasiones, constituyen una mera hipótesis cuya existencia depende del contexto en el cual se presentan. Pero ni la intensidad ni la distensión de las acciones del relato son procedimientos nuevos ni pertenecen de manera exclusiva al discurso cinematográfico.

Intensidad frente a distensión. Larga es su historia: se remonta a los orígenes de la literatura misma. ¿No es acaso la *Ilíada* una vasta y dilatada demora de la muerte de Aquiles? ¿No se escamotea al escuchar el instante aquel, vaticinado y anunciado varias veces, en el que Paris habrá de lanzar la flecha fatídica hacia el punto exacto que no fue tocado por las gélidas aguas de la laguna Estigia? ¿No aguardamos tantos y tan extensos cantos para asistir, sin conseguirlo, a la caída de Troya? Pues bien, unos funerales cerrarán la antigua epopeya, aunque se trate de los menos esperados, los del hombre virtuoso, el militar aguerrido, el noble padre y amoroso marido. El resto, por esperado, es una narración sustraída. ¿Y no es acaso la apretada narración de Odiseo en el Palacio de Antínoo, de esos diez años de aventuras y desventuras, una suerte de condensación de tan prolija historia, en tan sólo cuatro cantos? Sí, ya desde los cantos homéricos, las dos alternativas para la narración estaban bosquejadas; y uno podría ilustrar cada opción de manera abundante. En Latinoamérica, algunos ejemplos podrían ilustrar similares procedimientos de construcción artística. El primero es una novela no

ociosamente nacida en la Colombia de finales de la centuria anterior: se trata de *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, publicada por Alfaguara en el año de 1994 (luego, en 2000, hecho filme bajo la dirección de Barbet Schroeder). Quizás en el segundo caso, el mejor ejemplo de distensión sea el conocido cuento de Julio Cortázar, “Casa tomada” (*Bestiario*, 1951) o el guión cinematográfico de la cinta *Presagio* (Alcoriza, 1974), escrito en colaboración por el propio director y Gabriel García Márquez.

Hablemos ahora de las manifestaciones de violencia en la literatura. La estructura de la narración literaria, especialmente de aquella que toma a la violencia como sustancia del contenido, se nutre de tantas modalidades cuantas formas violentas se ejercen en la vida social. El par de ritmos abre un amplio espectro de posibilidades en ambos planos de la composición, sea que la violencia esté concentrada en lugares claves del texto, que abran, cierren o constituyan el clímax narrativo, o bien que se manifiesten como procedimientos expresivos. Así, en este segundo caso, las interjecciones insertas en los poemas vanguardistas, el lenguaje obsceno, los discursos contestatarios que toman por asunto la morbosidad o la inmundicia, el sacrilegio o el atentado contra la moral establecida; en suma, los discursos que objetan el “bien decir” y que consagran el poder establecido no son sino esas otras formas elementales ejercidas contra el sentido y el orden “normal” de la literatura. Si el arte escrito se propone la creación de sentidos, articulados en torno a lo que una sociedad considera como “literaturizable”, es decir, digno de pasar a las páginas de un texto con aspiraciones estéticas, habría que distinguir entonces algunas modalidades de escritura que, sobrepasando esos parámetros históricos, sociales, culturales y morales, se instalan como formas “contestatarias”, como muestras de resistencia y, por ende, como formas que ejercen violencia contra el canon. Todo ello nos llevará a evaluar los diferentes matices involucrados en la palabra “violencia”, así como a determinar cómo y sobre quién se ejerce. Para no hablar en abstracto, ni en términos puramente teóricos, evoquemos *La Virgen de los sicarios*.

Innumerables blogs y reseñas han dedicado atención al texto y al filme; a mí me interesa porque detrás de esa ficción autobiográfica del escritor que vuelve del extranjero para realizar un dantesco recorrido por las calles, barrios y comunas de Medellín, patria tutelar del narcotráfico colombiano, se halla un amplio repertorio de formas elementales de violencia. Comencemos por las más evidentes.

Uno de los encantos que posee la novela, para ciertos lectores, radica en el trasfondo homoerótico de la historia, misma que narra la doble historia romántica vivida por Fernando, el narrador, y dos jóvenes sicarios, Alexis y Wilmar, así como las complicaciones que surgen por el hecho de que el segundo haya asesinado al primero, contrastes que distancian pero también aproximan a los efebos tropicales: similares aficiones hacia la música estridente, las armas, la ropa de moda, las motocicletas y todas esas necesidades emanadas de la vida cotidiana moderna, tales como cafeteras, televisores, frigoríficos. ¡Vamos, hasta comparten el mismo color verde en la mirada! Por esa razón, pareciera que el protagonista vive y padece una misma y única historia que culmina con la muerte de los dos adolescentes. La simulación autobiográfica, fincada en la homonimia entre narrador y autor real, entre su identidad como escritor que vive fuera del país y se mantiene del producto de sus escritos, no permite diluir el efecto de espejo de la realidad: la novela parece un conjunto de anotaciones a manera de diario. No obstante, esa ilusión se rompe cuando, por efecto de la técnica narrativa, nos damos cuenta de que se trata de una construcción artística que transgrede la linealidad de la historia y del tiempo para crear tensión dramática. Así por ejemplo, el romance con Alexis no es contado en su triple linealidad (temporal, causal y lógica), ya que el viaje a Sabaneta para conocer la imagen de la Virgen que da nombre al texto y con el cual se abre la novela, se interrumpe para dar paso a incidentes anteriores, lo que produce un efecto de imprecisión del material narrado. Así, la lectura “novelesca”, de reconstrucción presumible de la memoria, se impone sobre aquel otro, del tipo “diario íntimo”. La segunda historia

amorosa, por su parte, aunque respeta en mayor medida la linealidad temporal y lógica de los acontecimientos, abunda en descripciones acerca de las comunas de Medellín y de los cuerpos muertos, procedimiento que distiende la historia.

El discurso homoerótico no es, como pudiera esperarse, la principal violencia moral ejercida contra el lector; prueba de ello es que un velo de pudor se subtiende sobre las escenas amorosas. Dos ejemplos bastan para ilustrar esta aseveración: el primer encuentro entre Alexis y Fernando, al conocerse en el “cuarto de las mariposas” se resuelve mediante la elusión del narrador sobre la presumible y lógica escena: “Alexis empezó a desvestirme y yo a él; él con una espontaneidad candorosa, como si me conociera desde siempre, como si fuera mi ángel de la guarda. Les evito toda descripción pornográfica y sigamos” (13). Luego, en la segunda historia, el desnudo de Wilmar se escamotea ante la presencia del revólver que, en este contexto, más que un símbolo fálico, permite constatar el carácter violento del adolescente. En fin, que la violencia ejercida desde este discurso homoerótico proviene más bien de la exaltación de la figura joven del sicario, de su reedificación en tanto bello y amable antihéroe, víctima de las circunstancias históricas y sociales de la Colombia contemporánea.

Correlato del homoerotismo, la misoginia apenas acotada en unas cuantas líneas: “para mí las mujeres era como si no tuvieran alma. Un coco vacío. Y que por eso con ellas era imposible el amor” (20-21). Resulta, no obstante, diluida si subrayamos la ausencia de figuras femeninas relevantes, cuyo papel se reduce a un par de señoras de conducta previsiblemente ilógica, irracional, o a las madres de los sicarios, quienes desconocen las motivaciones y conductas de sus hijos y que se dedican exclusivamente a parir de manera irreflexiva.

Sobre esta dimensión esencialmente fabulesca, se sobreponen, no obstante, otras prácticas mucho más violentas, de entre las cuales podemos subrayar el discurso anticlerical y su punto climático, el sacrilegio; la descalificación del ser humano y su punto extremo, la cosificación, el lenguaje

subversivo, que toca los límites de la disolución social; finalmente, en el plano formal, la asunción de un lenguaje que no teme llamar a las cosas por su nombre, que quizás sea la puerta de acceso a otras formas de violencia menos explícitas por localizarse a nivel de formas de la expresión. Hablemos ahora acerca de estas otras manifestaciones.

Lo verdaderamente violento del texto no radica en la sobreabundancia de asesinatos, sino en la manera en que se producen y en la que son contados. De principio, morir de manera gratuita por las calles y en los atrios de las iglesias supone que la muerte es un hecho consuetudinario que, por su abundancia, ha perdido ya todo tono de dramatismo. Los homicidios se cuentan no como producto de un accidente fatal, sino como actos deliberados, productos de la voluntad, inmotivados en su mayoría. Por esa razón, la existencia humana parece haber perdido todo valor: cada muerto se convierte en una cifra, cuyo valor depende de ser o no consignado por *El Colombiano*, el diario local. Más allá de esta evidente disolución del valor del sujeto se halla también otra forma extrema de violencia contra el hombre. La muerte despoja al sujeto no sólo del nombre, de las particularidades de una vida y una historia personales, de una descripción concreta; le desprovee de su naturaleza intrínseca para convertirlo en objeto, en una cosa. Así, la extensa descripción del forense explora esa dimensión en la que la muerte violenta, despojada de todo dramatismo, de todo dolor ante la desdicha, se convierte en el escaparate donde los cuerpos, desollados, tasajeados, grotescamente costurados, evocan las reses de un matadero:

Todas, todas, todas y todos hombres y casi todos eran jóvenes. Es decir, fueron. Ahora eran cadáveres, materia inerte. Desnudos, rajados en canal como reses, les habían extraído las vísceras para analizarlas y no les habían dejado nada de sustancia que comer a los gusanos [...] Lo que aquí dejaban, para reconocimiento y consuelo de los deudos y estímulo a nuestra industria funeraria, era el casco del que fue, cosidos el pecho y el vientre en cremallera, con unas puntadas burdas, chambonas (138).

Los personajes conviven cara a cara con la muerte. Irónicamente Fernando la busca sin hallarla, lo que da las pautas para entender que la violencia no está en el hecho, sino en el modo de producirse, en la crueldad que lleva al sicario a mirar a los ojos de su víctima.

La violencia se expresa a través de otras modalidades, formales y de contenido, donde también se ejerce de manera indiscriminada. El narrador-protagonista hace un recuento de sus años de infancia: desfilan ante sus ojos los paisajes, los personajes, las vivencias de antaño, pero lo que adquiere mayor relevancia en esa evocación son los años transcurridos en el Colegio Salesiano. De ella procede el acendrado interés por las capillas e iglesias de la ciudad, pero también el anticlericalismo feroz con que recrimina a la Iglesia una actitud hipócrita, cómplice, ante los sucesos del presente:

Quinientos años me he tardado en entender a Lutero, y que no hay roña más grande sobre esta tierra que la religión católica. Los curitas salesianos me enseñaron que Lutero era el Diablo. ¡Esbirros de Juan Bosco, calumniadores! El Diablo es el gran zángano de Roma y ustedes, lambeculos, sus secuaces, su incensario. Por eso he vuelto a esta iglesia del Sufragio donde sin mi permiso me bautizaron, a renegar. De suerte que aunque siga siendo yo yo ya no tenga nombre. Nada, nada, nada (78).

La agresión no se limita a la institución como tal, sino a que haya personificación en los ministros del culto: “Yo no suelo preguntar como los curas (36) que quieren saberlo todo para ellos solos, sin compartir, en secreto tumbal de confesión. Que cómo, que cuándo, que con quién, que por dónde. ¡Por donde sea! ¡Absuelvan en bloque carajo y desensontanen esa curiosidad rabiosa!” (37).

Esta primera modalidad de discurso de tono anticlerical toca los límites del sacrilegio, entendido como la profanación de lo sagrado, el uso de expresiones que atentan contra la integridad y pureza de la religión, tal y como sucede en el siguiente pasaje: “Hace dos mil años que

pasó por esta tierra el Anticristo y era él mismo: Dios es el Diablo. Los dos son uno, la propuesta y su antítesis. Claro que Dios existe, por todas partes encuentro signos de su maldad” (87).

En la novela hay también abundantes ejemplos de violencia política que toman en un primer momento como objeto de agresión al Estado por su incapacidad para cumplir con su misión central, que consiste en organizar, administrar e imponer orden en los asuntos públicos:

Nada funciona aquí. Ni la ley del talión ni la ley de Cristo. La primera, porque el Estado no la aplica ni la deja aplicar: ni raja ni presta el hacha como mi difunta mamá. La segunda, porque es intrínsecamente perversa. Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo. Cuando tú vuelves en Colombia la otra mejilla, de un segundo trancazo te acaban de desprender la retina (85).

Sobre la misma tónica se hallan las expresiones con que el narrador refiere a los sujetos que conforman el poder público. Fernando denuesta al presidente de la república, al sistema judicial, a la policía, poniendo de relieve los efectos que la corrupción y la colusión con el narcotráfico producen en la vida del país. La caricatura que del presidente hace, no es sino antesala para un discurso altamente corrosivo, que toca los límites de la disolución social:

La ley de Colombia es la impunidad y nuestro primer delincuente impune es el presidente, que a estas horas debe andar parrandiándose el país y el puesto ¿en dónde? En Japón, en México... En México haciendo un cursillo [...] De los ladrones, amigo, es el reino de este mundo y más allá no hay otro. Siguen polvo y gusanos. Así que a robar, y mejor en el gobierno que es más seguro y el cielo es para los pendejos (22).

Otras veces, la ironía adquiere altos vuelos retóricos:

Más de cien años hace que mi viejo amigo don Rufino José Cuervo, el gramático, a quien frecuenté en mi juventud, hizo ver que una cosa es “debe” solo y otra “debe de”. Lo uno es obligación, lo otro duda. Aquí les van un par de ejemplos: “Puesto que sus hermanos se enriquecen con contratos públicos y él lo permite, también el presidente debe de ser un ladrón”. O sea, no afirmo que lo sea, aunque parece que lo creo. Y por parecer creer no hay difamación, ¿o sí, doctor? ¿Por tan poca cosa se puede uno ir a la cárcel cuando nos están matando a todos vivos? Y “debe” a secas significa que se tiene que, como cuando digo: “La ley debe castigar el delito”. ¡Pero cuál ley, cuál delito! Delito el mío por haber nacido y no andar instalado en el gobierno robando en vez de hablando. El que no está en el gobierno no existe y el que no existe no habla. ¡A callar! (23).

Es evidente, a lo largo de la historia, que el narrador, configurado como intelectual que viene del extranjero para buscar la muerte (con claras remembranzas de la historia de Ambrose Bierce en *Gringo viejo*, 1985, de Carlos Fuentes), mira con desdén a sus compatriotas: ve en su carencia de educación, en su ausencia de valores, la motivación última del estado de criminalidad que vive el país. Abundantes párrafos aluden a la paternidad irresponsable, como si el colombiano de la novela estuviese reducido a condiciones de animalidad. Esta desposesión de valor llega a traducirse en parlamentos de extrema violencia contra los propios compatriotas: reviste el carácter de invectiva y adopta los extremos del discurso subversivo, entendido no sólo como acto sedicioso, sino como inducción de actos contra las demás personas. En el primer caso, vemos sólo una ironía: “Treinta y tres millones de colombianos no caben en toda la vastedad de los infiernos. Hay que dejar un espacio prudente entre dos de ellos para que no se maten, digamos una cuadra, de suerte que si no se pueden ver por lo menos se divisen” (60). Pero, en el segundo, adquiere la fuerza del insulto: “Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Esta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste

humana en su más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez” (31-32).

¿Qué hay detrás de tanta violencia? La intensidad que el narrador coloca en escenas, diálogos y opiniones acerca de la Iglesia, el Estado y los miembros de la nación parten de una crítica acerba contra la marginalidad, la enajenación, la carencia de valores y de un proyecto vital. En el fondo, este rechazo violento al *modus vivendi* de los colombianos contemporáneos pretende sacudir la conciencia del lector:

La felicidad no puede existir en este mundo tuyo de televisores y casetes y punkeros y rockeros y partidos de fútbol. Cuando la humanidad se sienta en sus culos ante un televisor a ver veintidós adultos infantiles dándole patadas a un balón no hay esperanzas. Dan grima, dan lástima, dan ganas de darle a la humanidad una patada en el culo y despeñarla por el rodadero de la eternidad, y que desocupen la tierra y no vuelvan más (15).

Al final, con un nudo en la garganta, el lector termina por aceptar la tesis de Fernando: detrás de la vida de cada sujeto no hay sino una escritura previa, una suerte de predestinación:

La trama de mi vida es la de un libro absurdo en el que lo que debería ir primero va luego. Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso (19).

Si me he detenido en las formas expresivas del anticlericalismo, el sacrilegio, la despersonalización, la cosificación, la subversión y la disolución social es sin duda por el hecho de que constituyen manifestaciones perceptibles, concretas; realizaciones de cuya existencia hay pruebas fehacientes, sea a través de la palabra o de la escritura. En todas ellas, el

narrador no ha sentido necesidad de recurrir al eufemismo, un recurso propio del discurso distensivo. Tan crudo como la realidad, como la historia narrada, el lenguaje dice lo que quiere decir con toda su plena intensidad. Franco, irruptor, violento en sí mismo, el lenguaje novelesco de *La Virgen de los sicarios* es, sin lugar a dudas, expresión misma, quintaesencia de la violencia.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

- ALCORIZA, Luis (dir.). Meléndez, R. (prod.). Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza (guión). Gabriel Figueroa (fotografía). *Presagio* [película]. (1974). México: Conacine y Producciones Escorpión, S. A.
- FRIEDKIN, William (dir.). Peter Blatty William (guión), Owen Roizman (fotografía). *El exorcista* [película]. (1973). EE.UU.: Warner Bros Pictures.
- KURT, Pablo: “Ficha técnica de *Salvar al soldado Ryan*”, en <http://www.filmaffinity.com/es/film824508.html>
- MALICK, Terrence (dir. y guión) (guión, basado en *The thin red line* de James Jones). John Toll (fotografía). *La delgada línea roja* [película]. (1998). EE.UU.: 20th Century Fox/ Phoenix Pictures.
- MYRICK, Daniel y Sánchez, Eduardo (dir. y guión). Neal Fredericks (fotografía). *El proyecto de la bruja de Blair* [película]. (1999). EE.UU.: Artisan Entertainment / Haxan Films.
- SPIELBERG, Steven (dir.). Robert Rodat (guión). Januzs Kaminski (fotografía). *Salvar al soldado Ryan* [película]. EE.UU.: Dreamworks/ Paramount/ Amblin Entertainment, 1998.
- UNESCO. “Manifiesto de Sevilla contra la violencia”, en línea: <http://www.unesco.org/cpp/sp/declaraciones/sevilla.htm>
- VALLEJO, Fernando. *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.

“EL PRESIDENTE” Y “CONCENTRACIÓN DE LA CÓLERA”. REPRESENTACIONES POÉTICAS DE LA VIOLENCIA

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ

Este trabajo tiene el propósito de analizar –en forma breve– dos poemas mexicanos del siglo xx, desde la perspectiva de las representaciones de la violencia. El primer poema lleva el título “El Presidente”, y fue escrito en Roma –el 14 de enero de 1954– por Jorge Hernández Campos; el segundo se intitula “Concentración de la cólera” y fue coleccionado por Óscar Oliva en *Estado de sitio*, libro con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía de 1971 y fue publicado al año siguiente. El autor no lo fechó, pero puede presumirse, debido al tema que desarrolla, que debió escribirlo a poca distancia de los acontecimientos que trata, en los días o meses finales de 1968 o, quizá, poco tiempo después.

El tema del texto de Jorge Hernández Campos es el atentado contra el general Venustiano Carranza, cuando ocupaba la presidencia de la república. La acción que lo victimó fue perpetrada la madrugada del 20 al 21 de mayo de 1920 en el pueblo de Tlaxcalantongo, Puebla, por las fuerzas armadas al mando del general Manuel Peláez, quien luchaba en el bando fiel al general Álvaro Obregón. El atentado tuvo como antecedentes inmediatos una asonada y una escaramuza entre bandos federales y opositores, de las cuales se precipitó la fuga y dio pie a la persecución; la facción obregonista no se detuvo sino hasta localizar con exactitud el refugio del presidente.

La noche era lluviosa y cargada de neblina, lo que impedía la visibilidad y dificultaba las maniobras de la acción. Carranza pernoctaba en una choza de madera rodeada de bosque, aunque a muy poca distancia del pueblo de Tlaxcalantongo; el ejecutivo pasaba la noche en compañía de dos militares y tres de sus funcionarios, uno de ellos era el

licenciado Manuel Aguirre Berlanga. El ataque de metralla sobre la choza fue antecedido por voces colectivas de arenga: “¡Viva Obregón! ¡Viva Peláez! ¡Muera Carranza!” (Krauze 161).

Carranza fue herido casi de inmediato en una pierna; luego nada se supo, en torno a lo sorprendente del ataque; su cadáver y su ropa presentaban indicios de que había recibido varias heridas de bala. Inclusive llegó a sospecharse el suicidio, como medida para evitar la derrota. Lo cierto es que ha persistido la hipótesis del magnicidio, que es la que manejan fuentes autorizadas y es la que se relata en el poema de Hernández Campos. Su asesino fue el general Rodolfo Herrero o algún efectivo de su tropa. Sorprende que el único muerto fuera el presidente de la República, mientras todos los demás resultaron ilesos o con heridas leves; a estos sobrevivientes después se les apresó, pero sus vidas fueron respetadas.

El texto de Óscar Oliva, en cambio, desarrolla el tema de la razia que el Estado mexicano lanzó contra el movimiento estudiantil, a consecuencia de una orden dictada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz; la acción represiva militar fue enderezada contra la asamblea de estudiantes de enseñanza superior que se celebraba la noche del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlaltelolco. Como se sabe, el actor principal de este ataque fue el ejército mexicano, cuya fuerza especializada actuó en acción concertada y asesinó a más de 600 estudiantes, golpeó y torturó a decenas de cientos más, todos los cuales se hallaban desarmados y fueron sorprendidos por el fuego relampagueante de una acción militar ejecutada según plan estratégico previo contra el enemigo: la base estudiantil. La matanza clausuró súbitamente el movimiento, que había tenido como actores en el bando opresor al gobierno (integrado por una fracción intransigente de la élite en el poder; y por otra que, según Sergio Zermeño, era una fracción “conciliadora”; como es evidente, triunfó la primera.)

La parte castigada por el ejército (la milicia resultó ser, en este operativo, el brazo armado del poder ejecutivo) se integró por una masa cons-

tituida por un sector de indefensos profesionales, que apoyaban a los estudiantes; por un sector politizado –y sin armas– de la izquierda (que había tomado el liderazgo moral del movimiento) y por una gran base estudiantil integrada por jóvenes. Este conjunto representó a las más diversas capas de la población, con un predominio numérico compuesto por la clase media (1978: 234-235).

El móvil del atentado contra Carranza fue la toma del poder, y los beneficiados resultaron ser los generales del norte del país, con Obregón a la cabeza y amparados por el Plan de Agua Prieta; el pretexto fue el desconocimiento del candidato a la presidencia sugerido por Carranza: el ingeniero Ignacio Bonillas, que era contrario a los ideales de la clase militar que acaudillaban Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Adolfo de la Huerta. Este atentado cumplió con los requisitos de este tipo de violencia: el operativo incluyó una acción rápida, destructiva y aniquiladora: acabó en un santiamén con su objetivo (Sofsky, 2004: 89-93).

La represión contra los estudiantes de la Universidad Nacional y el Instituto Politécnico reivindicó el autoritarismo del partido único en el poder, la rehabilitación del Estado fuerte y una posible restauración de la situación previa, bajo los signos de acatar y obedecer, que resultó imposible. La razia contra estudiantes, profesores y dirigentes fue eficaz: fueron sometidos por asalto, se puso sitio al lugar, se anularon las vías de comunicación; la acción fue en capas y estuvo siempre vigilada y bajo control; además, sucedió “a la velocidad del rayo”. Señala de igual modo Sofsky, que ha estudiado esta forma de violencia: “La razia es una operación de las fuerzas del orden o el ejército” (2004: 94-95).

El poeta Jorge Hernández Campos (1921-2004) fue un jalisciense originario de Guadalajara; combinó a lo largo de su vida la creación literaria con el periodismo político y cultural, con la diplomacia y las labores como traductor; radicó en México y Roma, en donde trabajó muchos años para la Organización de las Naciones Unidas. A Hernández Campos se le debe, por ejemplo, una excelente traducción de *Asesinato en la catedral*, el drama de T. S. Eliot (1986: 79-196). Su poesía es

una de las más radicales y originales de la segunda mitad del siglo xx, y también una de las más desconocidas por el lector.

Óscar Oliva nació en Tuxtla Gutiérrez, en 1937. Al igual que Hernández Campos, Oliva se radicó en la capital de la República siendo muy joven; allí cursó los estudios superiores de ingeniería, que no concluyó; y allí o en su ciudad natal ha trabajado como empleado, como funcionario público y como coordinador de talleres literarios. Fue jefe del Departamento de Literatura de Bellas Artes, Secretario de Cultura en Chiapas y, en los años setenta, fue coordinador del taller de creación literaria de la revista *Punto de Partida*, auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde habría de gestarse el *Manifiesto de los poetas infrarrealistas*, de muy efímera vigencia. La poesía de Óscar Oliva –ha dicho Agustí Bartra– “se pega fuego a sí misma, se pega puños, se pega estiércol luminoso, y calendarios, y patadas de viento, y caricias de pastos... ¡Qué doliente salud la de esta voz en cuyos pozos hay una quietud de lluvia rural y un silencio de herida que se cierra!” (*La espiga amotinada*, 1960: 13).

“El Presidente” y “Concentración de la cólera” son objetos literarios en los que se representa, en forma estética, la violencia. En un caso, levantada contra quien detentaba el poder; y, en el otro, esta violencia es ejercida por parte del poder, para conservar el control autoritario y mantener su vocación represora en contra de un sector de la sociedad que creía poder aspirar al goce y los beneficios de una mayor libertad de acción, pensamiento, comportamiento y expresión. El primero aborda un tema de la Revolución Mexicana; el segundo trata los temas del conflicto por abuso de poder y del fin del partido monopólico que emergió de la propia Revolución Mexicana.

Es curioso que ambos poemas tengan epígrafes de escritores latinos: “El Presidente” lleva un fragmento en latín de *La conjuración de Catilina* de Salustio, cuya traducción se transcribe:

[Lucio Catilina] fue de noble linaje, y persona de grande ánimo y fuerzas, pero de mala y perversa inclinación; porque desde sus primeros años la tuvo a las guerras civiles, a muertes, robos y discordias entre los suyos, y en esto empleó su mocedad; vencía el hambre, el frío y el sueño con una facilidad increíble; era atrevido, falso e inconstante, fingido y disimulador; codicioso de cosas ajenas, y pródigo de las propias; desordenado en sus deseos, harto elocuente, aunque no muy sabio; y como tenía un corazón insaciable, así apetecía siempre cosas muy altas e imposibles (Salustio, 1786: 182).

“Concentración de la cólera” se abre con la dedicatoria “A José Revueltas” y un epígrafe de Catulo en traducción al castellano:

Odio y amo. ¿Por qué lo hago?, preguntas acaso.

No sé. Pero siento que es hecho, y me torturo.

(Catulo, “Carmen” 85, vv. 1-2)

Una asimilación a estos poemas su cualidad formal de silvas, es decir, de no ser poemas que en su construcción hayan comprometido estructuras canónicas. Carecen de estrofas fijas y cultas, lo mismo que de versos que sigan, en el aspecto formal, una composición ortodoxa. Ambos poemas rebasan los cien versos, lo que, según la conjetura teórica de Edgar Allan Poe en su ensayo “Filosofía de la composición”, los clasifica como poemas largos: “El Presidente” tiene 232 versos, y “Concentración de la cólera” 146.

Ha habido en los autores un interés por privilegiar el tema y por despojar al texto poético, de igual modo, de sus marcas apegadas a las reglas de la composición en verso; los poemas no parecen haber sido escritos en verso; pero, en sentido estricto, tampoco han resultado en prosa. Hernández Campos ocupa una técnica narrativa y ha echado mano de varios recursos técnicos narrativos: “El Presidente” es, por momentos, un monólogo o un relato objetivo o un diálogo o una conversación o un

panfleto. Predomina, en todo caso, el diálogo (que se ha construido sobre la base de muy pocas acotaciones); pero que ha quedado a cargo del autor del homicidio: Herrera o uno de sus efectivos, cuyo nombre nunca se menciona en el poema. Su discurso es en todo momento irónico y pone de manifiesto algunos entrecruzamientos, sean por referencia a la poesía culta o popular.

Cito un caso de monólogo con referencias implícitas al texto de Salustio:

...tengo frío tengo frío
 ¿este frío?
 el revólver
 la cache del revólver
 ¡quién!
 ¡quién!
 ¿Quién vive?
 (vv. 1-7)

Veamos estas primeras referencias. Catilina, según Salustio, citado en el epígrafe, “vencía el hambre, el frío y el sueño con una facilidad increíble”. Aquí el asesino, por el contrario, tiene frío y lo reitera: “...tengo frío tengo frío / ¿este frío? / el revólver” (vv. 1-3). Luego el poeta juega con el truco de la contraseña: “¿Quién vive?” (v. 7)

Más adelante vendrán otros entrecruzamientos. Citaré únicamente tres:

1) cuando en el poema se dice:

y ahora tú te pudres
 mientras que yo
 ¡yo soy quien soy!
 lo que tú nunca fuiste
 ¡lo soy yo por ser quien soy!

¡Yo!
(vv. 26-31)

En este caso se parodia la canción popularizada por Pedro Infante:

Yo soy quien soy
y no me parezco a nairen;
me cuadra el campo
y el chifilo de sus aigres.

2) Se hace referencia a la dedicatoria que Baudelaire puso a *Las flores del mal*:

“Si pudiera dormir sin que tú / hijo de puta / amigo mío”
(vv. 72-74)

y 3) parodia a las famosas coplas de Jorge Manrique, dedicadas a la muerte de su padre, pero no en relación a los Infantes de Aragón, sino a los generales del ejército que se disputaban el poder y tuvieron la intención de derrocar al régimen de Carranza:

Y bien
¿ahora?
¿Ahora dónde estás?
¡Responde!
¿Dónde estás
dónde están
los grandes
los
redentores

los
mortíferos
los
intocables?
¿En qué acabaron?
 Aquellos generales
 tan gloriosos
 ¿qué se hicieron?
(vv. 105-118)

“El Presidente” marca una sola acotación temporal: el 24 de junio de 1900 (la otra será, desde luego, la fecha del atentado: el 21 de mayo de 1920, nunca mencionada). Aquella fecha indica el cambio de estatus de los campesinos, que de pertenecer a esta clase humillada por siglos han pasado a formar parte de los cuatreros y de esta condición saltaron a la de constituirse en las tropas efectivas del caudillo en turno durante el proceso de la Revolución Mexicana, y también a la de formar parte activa de la pertenencia al pueblo. A los campesinos que se atrevieron al abigeato, dice el poeta:

 los cogieron los rurales
Tú y yo éramos niños
 –Padrino, ¿qué les hacen?
En el atrio de la iglesia «por ladrones de ganado»
 ¡cras! ¡cras! ¡cras! ¡cras!
mi padre, tu tío, Francisco, Nicolás y Pedro
 que tenía catorce años.
 Después
 huimos
 el monte
 la primera sangre
 los primeros caballos

con lomo de sangre.

(vv. 36-48)

El asesinato del presidente se tomará por un acto de salvación a la patria.

Le dijeron al escogido:

usted, es el único que puede salvar
a la patria
si usted no se mueve quedará traicionada
por siempre la causa
del pueblo.

El asesino señalará de inmediato:

Por eso lo hice, ¿comprendes?
y porque yo no era yo en aquel instante
sino la mano armada de la nación
¡cras! ¡cras! ¡cras! ¡cras!
te hice justicia cuando vuelto de espaldas
encendiendo el cigarro
reías
indefenso
(vv. 157-164)

En seguida vendrá la reflexión del asesino:

Ves pues
que ni tú mismo
podrías llamarme
traidor
No te maté por interés
por envidia

ni por granjearme la voluntad
del Caudillo

(vv. 165-172)

Luego vendrá la visión histórica de la figura del “primer mandatario”,
quien tiene conocimiento de que

México está ciego sordo y tiene hambre
la gente es ignorante pobre y estúpida
necesita obispos diputados toreros
y cantantes que le digan:
canta vota reza grita,
necesita
un hombre fuerte
un presidente enérgico
que le lleve la rienda
le ponga el maíz en la boca
la letra en el ojo.

El presidente dice:

Yo soy ese
Solitario
Odiado
Temido
Pero amado.
(vv. 181-193)

El poema finaliza con la idea concebida por el pueblo como si se tratara
de la figura de un dios y que perfila al hombre poderoso y omnipotente:

Yo soy el Excelentísimo Señor Presidente

de la República General y Licenciado Don Fulano de Tal.

Y cuando la tierra trepida

y la muchedumbre muge

agolpada en el Zócalo

y grito ¡Viva México!

por gritar ¡Viva yo!

y pongo la mano

sobre mis testículos

siento que un torrente beodo

de vida

inunda montañas y selvas y bocas

rugen cañones

en el horizonte

y hasta la misma muerte

sube al cielo y estalla

como un sol de cañas

sobre el vientre pasivo

y rencoroso

de la patria.

(vv. 203-222)

Oliva dio a su texto “Concentración de la cólera” la forma de una silva en versos o versículos de distinta cantidad silábica, y no le importó caer en rimas asonantes incontrastables, como por ejemplo: “bengala / desconcertada” (vv. 3-4); “carro / armados” (vv. 8-9); “corazón / pulmones” (vv. 34-35); o “palabras / nada” (vv. 47-48), etc. A despecho de estas posibles inconsistencias, que pudieran tratarse de un apoyo para reforzar el proceder del personaje reprimido y golpeado, el poeta ha privilegiado en todo el poema un *yo* lírico: la voz del sorprendido, del atacado, del preso, del torturado, de quien ha perdido toda idea de futuro frente al desengaño. Se trata de una suerte de múltiple respuesta frente a la represión inesperada.

El poema comienza:

Hoy me calzo de cólera.

Hoy me visto de viento.

(vv. 1-2)

Es tanto el odio, que el odio brinca del campo de lo real al vacío. Y agrega esta voz lírica, en su versión realista frente a lo que pudiera ser premeditada acción castrense:

Corro bajo una luz de bengala
que alumbra mi presencia desconcertada
con el grito colgado de los dientes,
atravesado por una bayoneta.

(vv. 3-6)

El poema está compuesto por un diálogo construido por el solitario, donde el discurso funciona al mismo tiempo que se objetiva o se personaliza. Así, “narra” la forma en que lo toman preso y lo golpean. El *yo* lírico reacciona:

Bosques enteros son derribados en mi cerebro.
Me descubro la cara para saber más.
Hoy conozco en carne propia a mi país.

(vv. 11-13)

A consecuencia de la agresión, el sujeto pierde la memoria y la noción del tiempo. “Narra” el ofendido:
Para reconocermé tengo que pararme frente a un espejo,
preguntarle a mis amigos si me han visto pasar.
Pero ellos no me responden.

(vv. 19-21)

Los demás se hallan en la misma condición: han sido anulados. Aparecen, entonces, en correlativa sucesión, las voces objetivas y las del delirio, antes de que haga acto de presencia el discurso del mutilado. Ama y odia –“*Odi et amo*” en la versión de Catulo– en y desde el discurso consciente:

Delante de una copa
sorbo la poesía
recién descubierta
como una estatua de ira.
(vv. 53-56)

A partir de allí surgirá el canto delirante:

Hoy viajo en el testuz del aire,
como un pez alado.
Toros despliegan arcoiris y lluvias.
Se embisten unos a otros, mugiendo, enrojeciendo nubes.
Parecen muchachos golpeándose, dándose de lanzazos.
Hoy conozco otra ciudad, que me hace palidecer.
(vv. 72-77)

Y, desde el delirio, retorna al discurso de la conciencia para encarar las consecuencias del engaño. La conciencia logra centrarlo en la realidad y descubrirse a sí mismo “tras las rejas de una prisión” (v. 80), en donde alcanzará otra vez condición delirante frente al peso de los acontecimientos. Primero refrenda la soledad: le explica a la muchacha: “...tú también estás muerta” (v. 93); y con ello cobra conciencia, otra vez, de haber sido engañado.

La sensación de engaño lo remite, desde el discurso de la realidad hacia el diálogo alucinante:

Manco estoy, lejano, ido.
No habito aquí,
sino en otra galaxia,
viajando en la copa de algún planeta.
(vv. 105-108)

A partir del sentimiento del mutilado, el *yo* lírico salta con velocidad incontrolable al discurso de la pesadilla: “¿Quién dispara esa ametralladora? / ¿Quién conduce ese tanque de guerra?” La reacción es inmediata:

Corro a cuatro pies,
me trepo a un árbol dando de alaridos,
hundo la cabeza en el agua.
Tengo frío, humo, primavera.
Huelo a piedra, a perro, a pintura.
Es mejor cortarse los dedos de las manos
y empuñar un arma con la boca,
los ojos o las orejas.
Es mejor correr sin piernas.
(vv. 111-119)

Después del despertar, aparecerá, con el discurso diurno, el recuerdo de Vallejo, de César Vallejo, en tanto que Vallejo es “la cólera, la rebelión” (v. 137). Y si a medio poema, ante la reacción de lo real, el poeta se preguntaba: “¿Con qué hoz cortar la espiga, / los cabellos de estas palabras, / hasta dejar el papel limpio, / vacío, / cayendo, / sin caer, / en una cámara oscura, / en el espacio sideral?” (vv. 64-71); en el remate del poema acontecerá la realidad de la muerte, que hará reminiscencia de la tortura delirante, a través de la imagen del tren, de ese tren que –a causa de la tortura– le impedía respirar.

Exclamaba el poeta:

Otro [tren] no me deja dormir,
desgarra mi piel,
entra por el túnel de mi boca,
se descarrila en mi corazón;
(vv. 31-34)

Ahora el yo lírico yace enterrado. Exclama el sujeto: “Asisto a mi funeral en una caja de pino” (v. 139). Y volverá a reaparecer el discurso de la conciencia: “¿Qué estoy diciendo?” (v. 143), para concluir:

Escribo sobre mi cadáver,
que dócilmente me sirve de mesa.
Mi cadáver llorándome.
(vv. 144-146)

Los poemas “El Presidente” y “Concentración de la cólera” muestran el fenómeno de la evolución histórica y los reclamos de la sociedad mexicana. Los conflictos con el poder, especie de una guerra dentro de una paz aparente, han dejado, pues, sus testimonios. Testimonios surgidos desde el dolor y a partir de las voces individuales que quieren tornarse en una voz colectiva.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

- Así fue la Revolución Mexicana. Los protagonistas.* T. 8, 2 v. México: Senado de la República/SEP/Conafe, 1985.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española.* III. Manuales, 25. Madrid: Gredos, 1970.

- HERNÁNDEZ CAMPOS, Jorge. *A quien corresponda*. México: Imprenta Universitaria, 1961.
- _____. *La experiencia*. Letras Mexicanas. México: FCE, 1986.
- _____. *Sin título*. Las Dos Orillas. México: Joaquín Mortiz, 2001.
- KRAUZE, Enrique. *Puente entre siglos. Venustiano Carranza*. Investigación iconográfica de Aurelio de los Reyes, asistente de investigación Margarita de Orellana. Biografía del Poder 5. México: Tezontle/ FCE, 1987.
- OLIVA, Óscar. *La voz desbocada. La espiga amotinada*. Pról. Agustí Bartra. Letras Mexicanas 62. México: FCE, 1960.
- _____. “Áspera cicatriz”. *Ocupación de la palabra. Nuevos poemas de “La espiga amotinada”*. Letras Mexicanas 81. México: FCE, 1965.
- _____. *Estado de sitio*. Las Dos Orillas. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- _____. *Trabajo ilegal. Poesía 1960-1982*. Poesía Contemporánea 5. México: Katún, 1984.
- _____. *Lienzos transparentes*. Colección Los Poetas. México: Aldvs, 2003.
- _____. *Estratos con otros fragmentos*. Aldvs Poesía. México: Aldvs, 2010.
- RICŒUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Universidad Iberoamericana/ Siglo XXI, 1995.
- SALUSTIO. *Conjuración de Catilina*, en Salustio. *Traducido en castellano por el caballero Manuel Sueyro...*, Madrid: Imprenta de Manuel González, Calle del Clavel, 1786.
- SOFSKY, Wolfgang. *Tiempos de horror. Amok, violencia, guerra*. Trad. Isabel García Adánez. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2004.
- SUBIRATS, Eduardo. *Violencia y civilización*. Madrid: Losada, 2006.
- ZERMEÑO, Sergio. *México. Una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*. México: Siglo XXI, 1978.
- ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Madrid: Paidós, 2009.

LA VIOLENCIA (IN)SUTIL EN “ASIMETRÍA” DE SERGIO PITOL

¡Viejas diosas de los castigos!

Sergio Pitol

La violencia aparece, pues, como un dios, infernal y divino a la vez.

Ariel Dorfman

LAURA CÁZARES H.

La historia de la violencia se considera estrechamente ligada a la historia de la humanidad y, desde hace bastante tiempo, la violencia se ha convertido en tema del que se ocupan diversos campos del conocimiento. Refiriéndose al mundo de la ficción, Ariel Dorfman afirma que “La violencia ha sido siempre importante en nuestra literatura, tal como lo ha sido en nuestra historia [...]” (387). Ahora bien, ¿cuando nos referimos a la violencia estamos todos hablando de lo mismo? Tal parece que no. Domínguez Espinoza y Galicia Castillo, en un trabajo que recoge las opiniones de diversos investigadores sobre este tema, afirman lo siguiente: “la violencia es un fenómeno tan complejo que a pesar de que todo el mundo puede sentirla y reconocerla, paradójicamente el principal problema para su estudio es la dificultad para ser definida [...]” (27-52). Esto se puede notar en las múltiples definiciones que presentan los diccionarios –comenzando por el de Joan Corominas y el de Corominas en colaboración con José Antonio Pascual– a partir de la raíz de la palabra. Ésta la menciona también Muchembled, quien dice: “La palabra *violencia* aparece a principios del siglo XII; deriva del latín *vis*, que significa ‘fuerza’, ‘vigor’, y caracteriza a un ser humano de carácter iracundo y

brutal. También define una relación de fuerza destinada a someter o a obligar a otro" (17). La Organización Mundial de la Salud (OMS), define a la violencia como

el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daño psicológico, trastornos del desarrollo o privaciones y atenta [sic] contra el derecho a la salud y la vida de la población.

Esta definición es más abarcadora y no sólo remite a la fuerza y a la agresión, de la cual, para algunos estudiosos, la violencia es el caso más extremo. Se refiere también al daño psicológico, que puede ser resultado de la agresión, pero también de formas más sutiles de ejercer la violencia sin que ésta parezca estarse produciendo. Por otra parte, Enrique Echeburúa, con base en José Sanmartín Esplugues, dice:

lo que define la violencia es que se trata de una cadena de conductas *intencionales* que tienden a causar daño a otros seres humanos sin que se obtenga un beneficio para supervivencia [como sí ocurre con la *agresividad*]. Lo característico de la violencia es su gratuidad desde un punto de vista biológico y su intencionalidad desde un punto de vista psicológico (34).

Después de afirmar que los hombres son más violentos, señala que "existe una violencia femenina más sutil [...] implicada con una violencia psicológica" (34). Precisamente este tipo de violencia es el que me interesa analizar en un cuento de Sergio Pitol.

En "Asimetría", cuento que forma parte del libro *Nocturno de Bujara*, publicado después como *Vals de Mefisto*, el escritor expone en gran medida esta última forma de violencia en las relaciones entre los personajes de la diégesis, la cual se puede resumir de esta manera: un

joven, llamado Ricardo, viaja a París para estudiar música, pero en realidad lo que intenta es reconstruir los últimos años de vida de su padre, un diplomático de posición menor, en esa ciudad. Cuando se da cuenta de la imposibilidad de lograrlo, se convierte en una especie de *clochard* hasta que Celeste, una mexicana radicada desde tiempo antes en París, le ofrece que trabaje para ella y su hermana, Lorenza, acompañando al piano a esta última, una “promesa” del *bel canto*. Después de que sin razón alguna lo despiden, él vuelve a México para vivir sin alicientes, con la preocupación sobre la asimetría del mundo y en constante rememoración de la felicidad concentrada en un año de su pasado parisino.

Yves Reuter nos dice que “la importancia del personaje podrá medirse en los efectos de su ausencia. Sin él ¿cómo contar historias, resumirlas, juzgarlas, hablar de ellas, recordarlas?” (Citado por Miraux, 2005: 10). La relevancia de ese trío con el que se construye “Asimetría” constata lo planteado por este investigador. A través de las relaciones entre los personajes podemos apreciar cómo se constituye la violencia en el cuento, reforzada, además, por el empleo de ciertos recursos formales.

Aunque con características muy particulares, me resultan útiles para el análisis de la violencia en el cuento, los modos en que ésta se produce según lo establece Dorfman: la violencia vertical y social, la horizontal e individual, la inespecial e interior y la violencia estética, narrativa.

LA VIOLENCIA VERTICAL Y SOCIAL

En este modo de violencia, el investigador se refiere en particular a la rebelión contra la explotación y la opresión que llevan a cabo las víctimas de las mismas. En este caso la verticalidad se dirige hacia arriba; sin embargo, también se puede producir de manera contraria, cuando la atención se concentra en los que explotan y oprimen, en la violencia que

se genera por los de arriba hacia los de abajo. En el cuento de Pitol encontramos esta última forma de violencia.

Con la apariencia de brindar trabajo y a la vez protección, Celeste y Lorenza insertan en su mundo a ese joven huérfano que ha perdido la brújula en su vida. La iniciativa es de Celeste, pero la hermana es quien muestra más familiaridad hacia Ricardo. En primer lugar, siempre lo llama por su nombre, en tanto que Celeste se dirige a él con el apelativo Ricarduccio, que tiene una fuerte carga peyorativa. Además hace evidente, con base en sus conocimientos literarios, aquello que el joven siempre ha ocultado tras su intención de estudiar música en París: obtener información sobre su padre muerto:

–Todo el tiempo pensé en ti, Ricarduccio, porque allí [en *Lord Jim*] uno de los temas centrales es el de la orfandad, Sin él, el otro, el de la culpa y su expiación final, carecería de gravedad. Al negarse a ver al buen párroco que fue su padre. Jim va buscando, encontrando y perdiendo a toda una serie de padres potenciales en el archipiélago malayo. ¿Qué son, si no, sus relaciones con esos viejos solitarios que encuentran en Jim al hijo que él entrañablemente desea ser? (Pitol, 2004: 77)

Después de la terrible experiencia que tiene con una mujer grotesca que supuestamente fue el gran amor de su padre, el joven abandona su búsqueda y se vuelve un *clochard*; ya que su madre, una especie de eterna niña, no le puede brindar ningún asidero. Puede entonces pensarse que Celeste y Lorenza se convierten en madres sustitutas, ya que lo protegen al permitirle vivir con ellas: “Un día, Celeste le rogó trasladarse a su casa. Dispondría de una habitación independiente, comería con ella o con su hermana, el sueldo sería casi simbólico [...] Su única obligación consistiría en tocar una o dos horas al día para su hermana” (302). A Celeste, dice el narrador, la “amó como un niño y como un cómplice”, y también caracteriza al joven como de una “inocencia al parecer incorrup-

tible” (298). Estos rasgos del personaje permiten entender su relación con las hermanas: convertirse en su escucha, acompañarlas siempre, ser completamente sumiso y actuar de la manera que se espera lo haga; se le puede entonces considerar una especie de perrillo faldero, sin las molestias que uno verdadero ocasiona. Sin embargo, Ricardo Rebolledo no cuestiona su situación, ha encontrado un espacio de confort y la casa de la *rue* Ranelagh se convierte en su paraíso.

Un año dura la felicidad hasta que, sin haber comido de ningún fruto prohibido, se le expulsa, después de estar inmerso en un rito elaborado por Celeste y cuyo fin él desconoce: que le entregue como regalo una hoja amarillenta, recogida en el cementerio, a Lorenza, en su cena de aniversario. Al recibir el obsequio:

Lorenza tomó la hoja, la contempló durante largo rato; luego lo miré con una intensidad que aún ahora logra producirle escalofríos. Él apenas pudo volver a hablar en el transcurso de la noche.

¿Qué rito se había realizado? ¿De qué maniobras fue instrumento? Jamás logró saberlo (308).

Las hermanas tienen sus propios secretos y él no los conoce o más bien no presta atención a los detalles de la relación entre ellas o se ciega ante la posibilidad de que su paraíso se vea contaminado por la serpiente del mal. La expulsión marca su vida futura, la rememora como su peor momento, un abismo que no pudo presentir, un hecho que lo lleva a considerarse una sirvienta despedida, pues para las hermanas no tiene ningún valor: “¿Tomadas de la mano? [...] ¡Viejas diosas de los castigos!” (308), le informan que “desdichadamente debían prescindir de sus servicios” (309). Los signos de interrogación y de exclamación son muy significativos, como podremos ver en nuestro siguiente apartado.

LA VIOLENCIA HORIZONTAL E INDIVIDUAL

Para Dorfman, este modo de violencia carece de sentido social. En él “los personajes agreden a otro ser humano, a veces un amigo, o un miembro de su propia familia, otras veces a cualquiera que se le cruce por el camino [...]” (399). Celeste y Lorenza se presentan ante los demás como hermanas afectuosas, jamás se agredirían físicamente, pero en el cuento se explicita con claridad que detrás de las máscaras del amor filial lo que prevalece es el odio. Esto se puede notar en el doble discurso que utilizan para referirse una a la otra: después de una serie de alabanzas viene la insidia, lo que realmente piensa cada una, la descalificación que pone de relieve los defectos o los errores. Ante Ricardo, así alaba Lorenza a Celeste: “¿Estaba de acuerdo en que la inteligencia, la bondad, la sabiduría de Celeste, no tenían par?” (304), buscando la aquiescencia del joven. Para más adelante afirmar: “-Sí, un gran talento lastimosamente desaprovechado. Celeste hubiera podido dar mucho más de sí de no haber malgastado su tiempo en tratar de hacer sobrevivir un matrimonio absurdo. Se enamoró como una cerda” (304). Como muñeco de ventrilocuo, Ricardo repite lo que Celeste dice de los dones de Lorenza: “[...] si alguien le hubiera preguntado por el futuro de Lorenza habría respondido como un eco de Celeste que el mundo de la ópera la esperaba con la avidez con que aguarda al Mesías, y París, Milán, Nueva York, Viena...” (305). Pero después él mismo refiere lo siguiente: “Por eso lo lastimaban los comentarios que a partir de cierto momento Celeste fue dejando escapar con mayor frecuencia, la malevolencia gozosa con que se refería a los gritos y silbidos con que la recibió el público durante su presentación en París” (305). La pátina de cultura musical (Lorenza) y literaria (Celeste) encubre a dos seres hipócritas, malvados y crueles. Estos rasgos las unifican a pesar de que cada una de ellas parece representar lo opuesto de la otra. Celeste tiene el cuerpo de una amazona, flexible y duro; dureza refleja también “el pliegue [...] en las comisuras de la boca” (301). En la

casa, el piso que ella ocupa representa muy bien, como lo hace también su vestimenta, lo varonil que puede parecer:

Él admira su falda de tweed impecablemente cortada, su blusa a rayas un poco varonil, sus cabellos muy cortos; una figura perfectamente a tono con sus muebles ascéticos, donde la madera, el aluminio, el cristal, los materiales plásticos se integraban sin esfuerzo a los muros colmados de libros, a sus cuadros geométricos [...] (302).

En cambio, Ricardo recuerda de Lorenza “algo tan cursi, terso y anacrónico como la rosa de terciopelo, los guantes de encaje que ceñían sus manos regordetas o los rizos intensamente negros que caían sobre sus sienes” (301). Acorde con su cursilería, su espacio es “un mundo de cretonas, carpetitas de encaje muy fino, pastoras de porcelana de gusto un tanto dudoso y cortinas que con furia parecían querer desmentir la idea de que quien allí vivía pretendiera renovar un género artístico” (302).

Tan opuestas, agredándose soterradamente, cobra sentido que el enunciado “tomadas de la mano” se ponga entre interrogaciones. Si el narrador elige a Ricardo como el personaje desde el cual podemos apreciar a los demás, éste no puede comprender esa actitud en los personajes femeninos y por eso se interroga. La exclamación al verlas como diosas indígenas en el rito de expulsión –pues entonces les descubre esos rasgos del origen encubiertos por tanto europeizamiento–, muestra que la decisión es de ambas, que unidas pueden ejercer la crueldad hacia otro, de la misma manera en que la ejercen entre sí.

Por esa peculiar relación que se establece entre los personajes de “Asimetría”, Lenina Méndez-Craipeau considera que “Estos tres seres viven un particular infierno en el que Ricardo va a ser sólo un instrumento manejado al antojo de esas mujeres. Lo que parecía una existencia apacible y hasta ñoña poco a poco va revelando los rencores, las insidias, las envidias ocultas en cada uno de ellos” (155).

LA VIOLENCIA INESPACIAL E INTERIOR

Resulta claro que Ricardo cree que se ha establecido un vínculo afectivo con las hermanas durante ese año que vive en su casa. Ésta se convierte en su paraíso porque ahí se siente parte de algo y de alguien, tiene su lugar en el mundo. Por eso la expulsión lo afecta para siempre, lo anula; pues aunque después llega a casarse, su matrimonio resulta fallido; aunque trabaja para sostenerse, consigue apenas lo necesario para que su hermana no "lo despida con un pequeño regalo como recuerdo" (310), tal como lo hizo Lorenza. Queda convertido en un niño-adulto (lo que criticaba de su madre), obsesionado con la asimetría del mundo y deseoso de la simetría que para él representaba la casa de la *rue* Ranelagh. Esa supuesta perfección quedó en el pasado y fue construida por él, pero no era tal, como se puede apreciar por lo que en su rememoración recupera el personaje.

Como señala Dorfman en relación con este tipo de violencia: "La determinación desde afuera anonada al personaje que termina refugiándose en los repliegues de su interioridad, tratando de alejar toda acción mediante una pretendida indiferencia"(406). Ahora tiene un "desinterés absoluto por todo", sólo se turba por la afirmación de un amigo de su sobrina que sostiene que el mundo es asimétrico, y esto ocurre porque la comprobación de esa asimetría le daría sentido a su expulsión del paraíso y, por lo tanto, a su vida:

no acaba de entender cómo la conversación con un amigo de su sobrina sobre la hipotética simetría o asimetría de la naturaleza [...] haya podido dejarlo tan intranquilo, jadeante, esperanzado, consciente de algo que, a pesar de aceptar como indescifrable, presente justificador dentro del orden total de la naturaleza de todo lo que ha vivido, de todo lo que aún pueda ocurrirle (310).

En Ricardo se concretan todos los daños que la violencia psicológica provoca: el cognitivo porque se distorsiona su forma de percibir el mundo; el emocional, por su baja autoestima; el conductual, porque se transforma en un obsesivo. A causa de sus experiencias del pasado con las destructivas hermanas y por su propia fragilidad, el personaje masculino acaba convertido en un despojo, quizá peor que cuando era *clochard* en París.

LA VIOLENCIA NARRATIVA

Para Dorfman, esta violencia se hace evidente en el barroquismo y en las innovaciones técnicas. En el caso de “Asimetría”, el autor se apega a una forma de narrar frecuente en sus cuentos: la elección de un narrador extradieгético que muy cercano a un personaje, con el cual llega a confundirse, nos presenta los hechos de la historia. La fragmentación tampoco es extraña en sus relatos ni la complejización temporal y la estrecha relación espacio-personaje. Lo que sí realiza en este texto es la ruptura en el orden de los renglones, por lo que deja huecos en el espacio de la página donde sólo aparece un enunciado brevísimo o poco extenso enmarcado por el resto de la escritura, lo que permite generar la impresión de lo asimétrico. Ahora bien, como la asimetría exige como referente la simetría, ésta se produce en el texto a partir de la repetición del recurso antes señalado del manejo de la página.

En opinión de Teresa García Díaz, “la asimetría está referida temáticamente a la vida de los personajes, en tanto que el destino, la pereza o las circunstancias impidieron que el éxito llegara a sus manos. El lector observa vidas fracasadas, en soledad, que sienten nostalgia por el pasado e inseguridad hacia el futuro”. Sí, los tres personajes han fracasado y su futuro, sin posibilidad de transformación, se encuentra plenamente concretado en el relato: enmascaramiento de su ineptitud artística, de su incapacidad para las relaciones humanas, de su degradación. Todo ello unido a “cierto humor inquietante y ácido”.

Pienso, por lo tanto, que la expresión de la violencia alcanza su fortaleza, más que en el empleo de ciertos recursos visuales y estructurales, en una muy buena construcción de personajes que, en sus confrontaciones y sus alianzas, nos permiten entender lo cruel y frágil del ser humano. Ya que para Sergio Pitol su vocación es “contar cosas reales y deshacer y al mismo tiempo potenciar su realidad” (112).

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

BIBLIOGRAFÍA

- BRESCIA, Pablo A. J. “‘Fracasan, luego existo’: Sergio Pitol y sus personajes”. En *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*. Cuadernos. Xalapa: IILL, UV, 1998. 179-194.
- DOMÍNGUEZ ESPINOZA, Alejandra del Carmen y Oscar R. Galicia Castillo. “Ojo por ojo: la perspectiva social de la agresión y la violencia”. En Óscar R. Galicia Castillo (coord.), *El libro de las emociones extremas: sociobiología del amor y la violencia*. Ciudad de México: UIA, 2010. 27-52.
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- _____. “La violencia en la novela hispanoamericana actual”. *Crítica de la literatura hispanoamericana: Actualidades fundacionales*. T. IV. Caracas: Biblioteca Ayacucho .
- ECHEBURÚA, Enrique. “Las raíces psicológicas de la violencia”. En José Sanmartín Esplugues, Raúl Gutiérrez Lombardo, Jorge Martínez Contreras y José Luis Vera Cortés (coords.). *Reflexiones sobre la violencia*. Sociología y Política. Instituto Centro Reina Sofía/Siglo XXI, 2010. 34-43.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa. *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Cuadernos 46. Xalapa: IILL, UV, 2002.

- HORNO, Pepa. *Amor y violencia. La dimensión afectiva del maltrato*. Serendipity Maior 33. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.
- MÉNDEZ-CRAIPEAU, Lenina. "Variaciones en torno al horror en la narrativa de Sergio Pitól". En Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirs.), *El planeta Pitól*. Collection de la Maison des Pays Ibériques. Série Amériques. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2012. 143-160.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*. Trad. Emilio Bernini. Claves. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- MUCHEMBLED, Robert. *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*. Trad. Nuria Petit Fonserè. Contextos 189. Madrid: Paidós, 2010.
- ORGANIZACIÓN Mundial de la Salud. *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Sinopsis. Ginebra: OMS, 2002.
- PITOL, Sergio. "Asimetría". *Todos los cuentos*. México: Alfaguara, 1998. 288-310.
- _____. "¿Un Ars Poética?" *El arte de la fuga*. Biblioteca. México: Era, 1996. 174-181.
- _____. *El oscuro hermano gemelo y otros cuentos*. Bogotá: Norma, 2004.
- POE, Edgar A. "Filosofía de la composición". En línea: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/filosofia-de-la-composicion-poe.pdf> [20 enero de 2012].
- PRADA OROPEZA, Renato. *La narrativa de Sergio Pitól: los cuentos*. Cuadernos 39. Xalapa: IILL, UV, 1996.
- SANMARTÍN ESPLUGUES, José. "Concepto y tipos de violencia". En José Sanmartín Esplugues, Raúl Gutiérrez Lombardo, Jorge Martínez Contreras y José Luis Vera Cortés (coords.), *Reflexiones sobre la violencia*. Sociología y Política. México: Instituto Centro Reina Sofía/Siglo XXI, 2010. 11-33.
- VERDÚ MACIÁ, Vicente. *Las solteronas*. Los Marginados. Barcelona: DOPESA, 1978.

DEL ABISMO AL ABISMO

Para Irial: Una bruja que admiro.

Cicatriz: Concierto de voces insepultas en el insomnio de la memoria.

Esther Seligson

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ

Es recurrente el motivo de la violencia en la obra de Esther Seligson, escritora mexicana de ascendencia judía (1941-2010), que dejó una huella profunda con producción ficcional en narrativa, lírica y teatro; así como en los ámbitos de la crítica literaria, la traducción y la docencia. Una de las dificultades para los editores y los lectores de su obra de creación es la imposibilidad de clasificarla en un género determinado, característica que ella premeditadamente imprimió en sus textos.

“Cuerpos a la deriva” es el objeto de mi atención para este ensayo que destacará la violencia ejercida de diferentes formas. Este texto, que abre la primera parte del libro titulado *Cicatrices*, que consta de diecinueve textos cercanos al género cuento, pero con muchos elementos líricos y algunos propios del drama, están antecedidos por un epígrafe tomado de *El cuaderno rojo* de Paul Auster, cuya traducción podría ser: “Y en muchos casos, la realidad es mucho más terrible de lo que podemos imaginar”. La segunda parte del libro que nos ocupa, también cuenta con su propio epígrafe, está compuesto por cinco apartados completamente heterogéneos: un conjunto de aparentes epigramas, algunas sentencias, definiciones y textos en prosa que incluyen reflexiones. No obstante la diversidad, el libro se retroalimenta a sí mismo como se demuestra con el epígrafe que define al título del libro.

El concepto violencia ofrece una amplia gama de interpretaciones; Roland Barthes, en una entrevista que le hicieron en septiembre de 1978, afirma que violencia es una palabra que puede ser escuchada de diferentes maneras, de las cuales distingue tres: una que llama literal, que implica un forzamiento *de facto*; otra que se ejerce contra los cuerpos; y otra simbólica, representada por la ley, la educación, el imaginario, los medios de comunicación, etcétera.

En “Cuerpos a la deriva”, encontramos el ejercicio de la violencia en diferentes niveles como el verbal y en el de las acciones. Divido mi acercamiento en dos partes principales: una que se refiere a la propuesta narrativa de la escritora, muy diferente de la tradicional, que exige a los lectores más atención para comprender el texto; y otra, en la que distingo el uso de la violencia contra los cuerpos de los protagonistas, a partir de la autoridad de la ley impuesta por el poder y la llevada a cabo por sus representantes.

VIOLENCIA DESDE LA ENUNCIACIÓN:

Ariel Dorfman, en *Imaginación y violencia en América*, al referirse a “La violencia narrativa”, afirma que algunos escritores han puesto en práctica “una serie de innovaciones técnicas y descubrimientos lingüísticos”, y otros “se han dedicado a destruir esquemas tradicionales del tiempo, del espacio y del lenguaje, fragmentando la personalidad [...] Es la violencia contra las formas establecidas, los modos de ver tradicionales, la gran violación de las reglas del juego social-literario” (40). En el texto de Seligson se nos cuenta una historia, pero no queda claro cuántos narradores intervienen en el hecho; empieza *in medias res* aparentemente con una voz en tercera persona, que podría corresponder a la de la protagonista narradora que, por las circunstancias en que se encuentra, podría sugerir un desdoblamiento de la misma, cito: “Va tumbada en la carreta, sobre paja húmeda” (9). A continuación se hace una pregunta que no queda claro quién plantea: “¿Así que finalmente había sucumbido a la peste?”

De inmediato nos encontramos con una voz en primera persona, que corresponde a la de la protagonista, que está interrumpida por una aclaración que implica un distanciamiento: “Bueno, piensa, mejor, ya no tendré que ocuparme de otros cuerpos” (9). Esta alternancia de voces se da en varios momentos del texto, juego que amplía los puntos de vista sobre lo que acontece; la narradora-protagonista está recién muerta o en proceso de muerte y por ello el estado mental en que se encuentra aparentemente le permite desdoblarse. Esta situación me recordó la novela *La amortajada* (1938) escrita por la chilena María Luisa Bombal, cuya protagonista hace un recuento, desde su féretro, de muchas experiencias y opiniones que no expresó en vida. Otra referencia al respecto corresponde a la poeta argentina Olga Orozco con su poemario *Las muertes* (1951) donde sus personajes expresan sus emociones después de haber dejado de existir.

Podría también aludirse a la legitimidad que el surrealismo le otorgó al yo inconsciente que puede hablar desde los sueños, el dolor o la pesadilla, circunstancia que seguramente estuvo presente en la mente de Esther Seligson.

La autora no precisa ni el tiempo ni el lugar en el que suceden los hechos; los indicios que presenta sugieren significados que exigen a los lectores imaginar la situación temporal y espacial de la historia. Hay varias referencias a la peste, por lo que es factible ubicar los hechos en algún lugar de Europa, posiblemente en España, durante la Edad Media, periodo en el que la peste arrasó, sin remedio, porcentajes altos de población.

También para interpretar a los personajes necesitamos atender los indicios, los cuales nos llevan a suponer que tanto la protagonista como su tutor son judíos y se dedican a la brujería: “el viejo sabio del pueblo me adoptó y mantuvo virgen para consagrarme curandera y mano santa” (11); “el viejo sabio le explicó que el mal es apenas el bien desplazado de su lugar correcto y que las acciones son más importantes que las palabras, los pactos secretos y las plegarias de encomienda” (12). Estas

reflexiones, enseñanzas y referencias al conocimiento de las palabras y alusiones a la brujería, sugieren que se trata de personajes diferentes a los comunes del pueblo, que en su mayoría eran ignorantes. La cercanía que los protagonistas tuvieron con la naturaleza les permitió conocer hierbas, preparar mejunjes y tratamientos para sanar el dolor humano, así como formular plegarias para acompañar a la gente en momentos claves de la vida como nos sugiere la siguiente cita: “para un difunto, un recién nacido, una futura desposada” (13).

Las figuras retóricas tienen una función importante en el texto, por ejemplo, el uso de la sinécdoque de las manos representa a la protagonista, pues gracias a ellas ésta sobrevive; las manos se convirtieron en la razón de su existencia y las que le dan valor ante los otros. Algunas expresiones metafóricas sugieren el significado de estados de ánimo que no son comprensibles racionalmente para el lector y quizá tampoco para la protagonista, cito: “Soy una luz obstruida”, “La noche escurre goteando oscuridad” o “¿Es esta sensación la membrana que me separa ahora de la vida o es de la muerte total?” (11).

Es un reto para la interpretación encontrar las variaciones de significado de algunos símbolos reiterativos; el más recurrente es el de “abismo”, pero también es imprescindible entender tanto el de “agua” como el del “fuego”, dentro del contexto creado por Seligson. El hecho de que se repita catorce veces la palabra *abismo* obliga a referirnos a él antes de continuar con el análisis, ya que mi hipótesis supone el paso de un abismo con minúscula al Abismo con mayúscula. Según Chevalier el término abismo se aplica tanto al caos tenebroso de los orígenes como a las tinieblas infernales de los momentos que anteceden a la muerte. Como veremos, el texto evoca al abismo desde otros puntos de vista, como el psicológico.

VIOLENCIA EN LA HISTORIA

La protagonista-narradora, de quien desconocemos el nombre, durante su proceso de muerte reconstruye la propia historia a través de sus recuerdos y los de algunos testigos de la primera etapa de su vida, pues quedó huérfana de madre después del parto y a su padre jamás se le menciona.

Comienza contando desde un presente sobre una carreta: “Y no viaja sola. Muchos cuerpos más están amontonados debajo del suyo que acomodaron hasta encima por un respeto supersticioso” (9), supongo que por su oficio de curandera, que llevaba implícito su virginidad.

La protagonista reconoce que vivió sintiéndose culpable cuando fue consciente de su identidad: en el texto se dan indicios suficientes para suponer que era una mujer judía y bruja, de ahí que esperara el castigo por violar las leyes impuestas contra gente con sus características y cree que ha llegado el momento: “Ahora sí, todo quedará purificado en el fuego, en esa pureza a la que ella siempre aspiró por detrás de su oficio de curandera, comadrona y mano santa, mano que supo hundirse en los entresijos sin importarle sangre, pus, gangrena, mierda, fetidez o vómito” (9). Sin embargo, los encargados de deshacerse de los cuerpos, por el exceso de cadáveres y el cansancio de que son víctimas, buscan la manera más económica de lograrlo; deciden echarlos al río. A la protagonista se le niega, por ironía de la vida, purificarse a través del fuego, con lo cual se le impide también, participar de los ritos de pasaje al cielo. Este sufrimiento se incrementa al ser objeto de la perversión del cochero:

los soldados y los leñadores no se daban abasto, así que decidieron soltarlos río abajo, no sin antes quitarles los zapatos, rumbo al mar, al corazón de un mar que Ella nunca conoció, imagen obscena de la invasión del agua en el interior de su cuerpo que no acababa por aceptarse cadáver fresco aún de las múltiples violaciones que el carretero se permitiera (10).

Jean Delumeau, en su libro *El miedo en Occidente*, para explicar actitudes como la del violador de la protagonista, cita a Defoe en su *Diario de la peste* donde afirma que situaciones extremas como la del terror al contagio de la peste, que parecía inevitable, llevaban al pueblo “a una multitud de actos de debilidad, de locura y de perversidad”, como el acto de necrofilia ejercido por el carretero contra la narradora-protagonista de “Cuerpos a la deriva”, quien reiterará sobre la degradación que implicó su experiencia de violación múltiple: “Yo era una peregrina más, reflexiona, una mujer que podía despertar curiosidad pero no una lujuria inmediata, de ahí el estupor del cuerpo cuando fue violado por el carretero andrajoso descargando sus propios terrores sobre un bulto abotagado y maloliente” (13).

La narración de la historia no sigue un orden cronológico ni se refiere sólo a hechos externos sino que incluye estados de conciencia presentados desordenadamente, pero de manera que incrementan la curiosidad del lector.

Gracias a las reflexiones de Jean Chevalier en torno al agua, presente en muchas culturas, sabemos que ésta puede castigar a los pecadores y entrañar una fuerza maldita; sin embargo, después de pasar por la destrucción, los cuerpos participan del aspecto regenerador de este símbolo.

La protagonista de la historia, a partir del lugar que ocupa en la sociedad donde vive, sufre la acción destructora del agua, simbólicamente a partir del semen que le introduce el carretero, que continuará hasta que consiga la redención; aludiendo al proceso vivido por el personaje le cedo la palabra que expresa su lucha, su sufrimiento y sus expectativas: “También las aguas profanan mis orificios en implosiones sucesivas, subcutáneas, mientras la piel se dilata morosa hasta que la presión interior la haga estallar por fin y libere a mi ser de su sarcófago para hundirme en el vacío absoluto, su destino imperecedero...” (13).

Los puntos suspensivos invitan a imaginar el *Abismo* con mayúscula que me remite al Leviatán, monstruo bíblico que vivía en el mar y que se asocia con Satanás. ¿Tendrá que pasar la protagonista por el castigo antes de ser redimida?

La imagen de la protagonista durante su vida se define en gran medida por la inseguridad, originada desde su nacimiento. Las investigaciones de Delumeau, cuando en 1958 se refieren a la teoría de la vinculación, me dan luz para entender el conflicto del personaje planteado por Seligson en su texto. Afirmo el investigador francés que: “un niño al que le hubiera faltado el amor materno o los vínculos normales con el grupo de que forma parte corre el riesgo de estar inadaptado y vivir en el fondo de sí mismo, con un sentimiento profundo de inseguridad, al no haber podido realizar su vocación de ‘ser en relación’”. Recordemos la referencia de Chevalier al abismo como el caos tenebroso de los orígenes, que relaciono con el caos que seguramente rodeó a la protagonista en el momento de nacer, acompañada de la muerte de la madre y la ausencia del padre.

La narradora de su propia historia subraya cómo la subyugaban dos emociones muy cercanas: el miedo y la angustia que le impedían gozar de tranquilidad. A estas emociones también se refiere Delumeau, que trata de definir las para diferenciarlas:

El término miedo es una emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que según creemos, amenaza nuestra conservación .

La inquietud, la ansiedad, la melancolía [pertenecen a] la angustia [que] se vive como una espera dolorosa ante un peligro tanto más temible cuanto no está claramente identificado: es un sentimiento global de inseguridad (28).

A Carl Gustav Jung el abismo le evocó “el inmenso y poderoso inconsciente [que en los sueños invita al sujeto] a explorar las profundidades

del alma, para liberar los fantasmas o deshacer las ataduras” (Chevalier, y Gheerbrant 43).

Resulta bastante obvio que tanto la orfandad como el hecho de ser mujer, judía y bruja incrementaron los temores de la protagonista que por el hecho de que su autora no la individualizara con un nombre, sugiere que muchas de sus experiencias podría sufrirlas cualquier mujer que compartiera sus características en una sociedad que la considerara un ser cercano a Satanás, capaz de provocar a la sociedad grandes males, como el de la peste o cualquier otra epidemia; sin embargo, desde la perspectiva de la protagonista la epidemia fue quien la castigó: “antes de que pudieran tacharla a Ella de hereje, hechicera, blasfema, idólatra, cismática o apóstata, la peste se la llevó...” (4). Los puntos suspensivos en casos como éste, cumplen con la función de dejar abierta la puerta a la imaginación del lector. Se hace evidente que la causa principal del miedo de la protagonista fue la conciencia de su identidad, la cual tenía que ocultar con su actitud generosa de curandera que no aceptaba pago en dinero y se conservaba virgen.

La angustia es la que realmente le hace vivir sin vivir en ella y se manifiesta con el reiterado temor al abismo, que le provoca el solo hecho de imaginar ese lugar indefinido, que a veces parece aludir al infierno, por el que sentía una atracción enfermiza; a veces le causaba parálisis, es decir, dejaba tanto que la humillaran como que la entronizaran por sus acciones, pues trataba de pasar desapercibida para salvarse de la Inquisición. Un ejemplo de su angustia ante el abismo la expresa en el siguiente fragmento: “Ese abismo a cuyo borde siempre creyó encontrarse detenida ¿terminará por englutirla y disolver el límite que todavía sus pensamientos mantienen en el peso de esas manos que como cuchillos invisibles fueron siempre precisas, exactas?” (10).

La angustia y el miedo le impidieron vivir con plenitud y gozar de la libertad que le correspondía como ser humano; siempre se contenía, nunca permitió dejarse llevar por las pasiones; ni la cólera ni el amor tuvieron cabida en ella, vivió errante y a la única persona que consideró

digna de confianza fue su tutor. Se regía por “un constante estado de privación, como si una orden la fustigara en todo momento, ‘prohibido ser feliz, prohibido ser feliz’” (12).

En el *Breviario de podredumbre*, publicado por E. M. Cioran en 1949 y seguramente conocido por Seligson, encontramos en la tercera parte del encabezado “Variaciones sobre la muerte”, la siguiente afirmación que considero pertinente citar porque permite imaginar los temores de la protagonista y el proceso de los mismos durante su vida y el desprendimiento de su cuerpo:

Quien no se ha entregado a las voluptuosidades de la angustia, quien no ha saboreado en el pensamiento los peligros de la propia extinción ni gustado aniquilamientos crueles y dulces, no se curará jamás de la obsesión de la muerte; será atormentado por ella, por haberla resistido; mientras que quien, experto en una disciplina de horror, y meditando en su podredumbre [...] su método le habrá curado de la vida y de la muerte (29).

Por sus temores siempre se sintió al borde del abismo y nunca pudo deshacerse de los fantasmas que la perseguían. Resulta irónica su incapacidad para curarse a sí misma o cuando menos aprovechar su experiencia en ayudar a las almas en trance de muerte:

¿Qué sombra voy proyectando que le impide a la luz la posibilidad de liberar esta prisión que mis pensamientos tejen? La muerte me cascabelea en las entrañas pero no está dentro de mí, ese mí que las aguas van arrastrando pasivamente dentro de una cáscara hinchada a punto de reventar y que sin embargo tarda en hacerlo como si la carne no terminase por alcanzar su límite extremo (11).

La historia termina con la solución del conflicto por desaparecer: “Estoy ofreciéndome, vislumbra, por fin me entrego...” (14).

CONCLUSIONES

Como se expresó en la primera parte, la escritora transgrede la definición de los géneros literarios y tiene una manera peculiar de contar, que resulta muy efectiva en cuanto al interés que despierta en los lectores, que tienen que releer varias veces y proponer una interpretación que se apegue al texto.

El motivo desarrollado por Esther Seligson me resultó muy adecuado para ejemplificar diversas maneras de ejercer la violencia: la protagonista recibe la primera agresión con la muerte de la madre después de depositarla en un tiempo y un espacio en el que tanto las mujeres, como las brujas y los judíos eran repudiados por una sociedad incapaz de aceptar al diferente.

Considero que también queda claro que la protagonista, a partir del tenebroso caos de su nacimiento, seguido de la soledad e inestabilidad de su infancia y su vida de bruja-curandera en un medio tan agresivo, incrementó su temor continuo a caer en el Abismo-Leviatán que finalmente se la traga y la desintegra como persona.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- GIORAN, E. M. *Breviario de podredumbre*. Trad. Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1972.
- CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de símbolos*. 2a. ed. Barcelona: Herder, 1986.
- DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII): una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus, 1989.

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.

GENOVESE, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE, 2011.

MANRIQUE, Jorge. *Obra completa*. 8ª ed., Buenos Aires: Espasa Calpe, 1996.

SELIGSON, Esther. *Cicatrices*. México: Páramo, 2009.

LO SOBRENATURAL Y FIGURACIONES DE VIOLENCIA EN LA OBRA DE GUADALUPE DUEÑAS

MARICRUZ CASTRO RICALDE

El interés por el modo fantástico es una de las constantes en los tres libros de cuentos publicados por Guadalupe Dueñas. El primero de ellos, *Tiene la noche un árbol* (1958), exhibe la tónica que prevalecerá en *No moriré del todo* (1976) y *Antes del silencio* (1991). Su aplaudido título de arranque es el más compacto en estilo y propósitos, quizás porque logra aglutinar textos generados a lo largo de unos pocos años, mientras que los siguientes volúmenes condensan escritos producidos de manera dispersa, durante más de tres décadas. La coherencia de procedimientos y temáticas de *Tiene la noche un árbol* no desvanece, sin embargo, hay un afán por explorar las rutas más diversas de lo fantástico, aspecto sobresaliente al poder detectar en él otro tipo de escritos, de índole supuestamente autobiográfica (Castro Ricalde “Yo soy”, 100). En él, la mezcla de formas del discurso (descripción, narración, exposición y argumentación) se traducen en una extraña y desconcertante factura.

En la narrativa de Dueñas prevalecen efectos de horror en el lector, producidos por la confrontación entre situaciones moralmente “normales” y las que terminan por imponerse en sus historias, caracterizadas por distintas manifestaciones de violencia. El desorden de lo cotidiano, uno de los rasgos de lo fantástico, se convierte en la amenaza constante para los receptores que confían en la solidez de las estructuras familiares y las emociones y los afectos de naturaleza inocua, gestados entre las parentelas y las amistades. Por ejemplo, las ancianas de “Al roce de la sombra” de *Tiene la noche un árbol* deciden tirar al pozo de su propiedad

a la joven que ha descubierto sus imaginarias andanzas nocturnas, en las que se insinúa el incesto;¹ dos hermanos de corta edad asesinan a sus padres y planean la muerte de la tía, a través del mismo método: la picadura mortal de una araña, en “Los huérfanos” de *Antes del silencio*; el anciano asfixia a su joven esposa embarazada, por una cuestión de honor, en “La leontina dorada”.²

También es posible identificar cierta insistencia en abrir un paréntesis en el tiempo real, al caracterizarlo como incierto y ambiguo. En “Todos los sábados”, la anciana solitaria habla de la crueldad de su prole, la cual goza en arrancarle las puntadas de unas heridas permanentemente expuestas. Sólo en el párrafo final, en las últimas líneas, se revela el espacio de la casa abandonada, sellada, y de la muerte de la mujer, sugerida por las misas oficiadas, semanalmente, por el descanso de su alma. O bien, el caso de Julio, un hombre maduro en “Girándula”, quien experimenta sensaciones peculiares (una silueta que se desliza “con lentitud de ectoplasma”; una improbable presencia en la habitación con el cerrojo echado).³ Éstas, sin embargo, bien podrían deberse a una embolia, indicada por el constante dolor del brazo izquierdo, el pecho y sus sienas latiendo hasta estallar. En ambos textos, lo extraño aparece como una estrategia de cierre y, por ende, la imposibilidad de los hechos es anulada. Su carácter aterrador o inquietante se diluye ante la intro-

¹ Este es uno de sus cuentos más conocidos y que mayor interés ha suscitado en la academia. Mayorquín Aguilar analiza la relación entre la religión y lo siniestro (97-122). Piñeiro se interesa por los tintes góticos de este relato y sus atmósferas oscuras (112-127). Seydel abunda en el registro de lo fantástico en él y detecta que es una manera de denunciar la opresión social que se cierne sobre los personajes femeninos (128-141).

² Casi en todos los ensayos de *Guadalupe Dueñas. Después del silencio* se menciona la violencia presente en los relatos de Dueñas, en sus múltiples manifestaciones. Desde los asesinatos, las agresiones, los suicidios y las enfermedades hasta las torturas psicológicas que se ejercen sobre personas débiles (viejos, personas presas, débiles visuales, por mencionar algunas) (Castro Ricalde y López Morales).

³ En el cuento “Girándula”, incluido en *No moriré del todo*, la superposición de dos realidades alienta el giro fantástico de la historia, pero también evidencia una estrategia narrativa destinada a subrayar la violencia que aparece cuando ambos órdenes se confrontan (Castro Ricalde “Visos fantásticos”, VII-XIII).

ducción de explicaciones o la aparición de datos que implícitamente restablecen las aparentes contradicciones con el mundo de lo real. En cambio, son escasos, aunque significativos en el conjunto de la obra de Dueñas, los títulos que abordan lo sobrenatural imposible como la fuente del horror.

En lo fantástico, según recuerda Susan Reisz, se confrontan “dos esferas mutuamente excluyentes” (195); en términos de Todorov, lo natural y lo sobrenatural (23-35). El mundo conocido, regido por leyes susceptibles de verificar regirían al primero; en el segundo, tales códigos se violentan. Existen, sin embargo, algunos hechos reconocidos como sobrenaturales y admitidos por ciertas comunidades; esto advierte sobre un rasgo enfatizado por teóricos varios: el de la marca sociohistórica desplegada por los textos de lo fantástico. Los milagros, por ejemplo, en la tradición judeocristiana, o las metamorfosis, en la tradición de los mitos de origen grecolatino (Reisz 196). A Dueñas no le interesaron estas vertientes, tal vez con excepción de “Teresita del Niño Jesús” (de *No moriré del todo*) o “El ángel guardián” (de *Antes del silencio*), cuentos cuyo propósito es establecer el contrapunto entre la hipérbole de lo irreal y las minucias y las imperfecciones de lo cotidiano. La narradora de estos dos textos, de acuerdo con una lógica establecida a lo largo de la obra de la tapatía, opta por lo segundo. En cambio, otros títulos desarrollan historias perturbadoras de las leyes de lo cotidiano y retan la comprensión de los lectores, gobernada por una imaginería consagrada como legítima en el campo de lo real.

En los textos de Dueñas hay dos expresiones de la violencia muy marcadas. Por un lado, una ruptura con los órdenes de la realidad normalizada, con lo que violenta las expectativas lectoras e introduce otros paradigmas para comprender el contexto narrativo. Por el otro, lo que en otro sitio he observado, a propósito del volumen *Antes del silencio*: “El triunfo de la violencia acaece en todas partes, en cualquier momento” (*Antes* 42). Por lo tanto, el propósito de estas líneas es presentar la interrelación entre lo sobrenatural y las figuraciones de la violencia. He

escogido tres narraciones correspondientes a cada uno de los volúmenes de su autoría: “La hora desteñida” de *Tiene la noche un árbol*, “Pasos en la escalera” de *No moriré del todo* y “Los fantasmas no existen” de *Antes del silencio*. Todas funcionan con los elementos básicos de la lógica del relato fantástico, en cuanto a la alteración de una supuesta normalidad por la intrusión de una presencia o un hecho sobrenatural (Roas 40). En ellas, los protagonistas son víctimas de situaciones, en un inicio, inexplicables; buscan conmovir al lector, por el escalofrío producido, y plantear vías alternas para comprender las distintas realidades en las que puede estar inmerso el ser humano.

“LA HORA DESTENIDA” Y EL MOTIVO DEL DESDOBLAMIENTO

“La hora desteñida” narra, en seis párrafos, el estado alterado de quien es una supuesta mujer adulta (*Tiene la noche un árbol*, 66-67).⁴ La brevedad del texto permite aquilatar la relevancia tanto de su dimensión sintáctica como de su verosimilitud semántica. En él aparece una de las características del género, en relación con la importancia de la memoria y el orden de presentación, “ya que la estructura toda tiende a un final que revela la dirección y el sentido de los elementos que conducen a él” (Campra 180). La ambigüedad de lo ocurrido se acrecienta por la falta de datación (no se sabe la época exacta), la incorporación de nombres para reconocer los espacios o a los personajes, así como una selección sobre qué objetos son adjetivados y cuáles no. Esto se combina con dos discontinuidades espaciales (entre párrafo y párrafo, primero, casi a la mitad del relato; y en el cierre del texto) que acentúan su carácter onírico e intencionadamente impreciso.

La oración inicial, “La soledad la volvía etérea” conduce a la apertura de una interpretación de índole metafórica y a otra de orden literal.

⁴ Las citas de este cuento están tomadas de la misma fuente, por lo que a partir de este momento sólo incluiré el número de páginas correspondiente.

Esta última sitúa al lector en el terreno de lo imposible, que irá ganando espacio y terminará por imponerse en la exégesis de este escrito. El personaje usa tacones y huye de “Perros de rostro humano”, cuyas mordidas y su “agrijo manoteo” la hieren. El callejón se convierte en una calle “afilada como caja de muerto”. Ésta la llevará hacia un pozo; en su brocal están pegados “extraños individuos”, “pálidos e insignificantes como gelatinas” y, en el centro del mismo, un hombre “esbeltísimo” de voz “musical y potente”, atractiva e imperativa a la vez. En este momento ocurre la primera discontinuidad: “El deseo de huir la lanzó por el pasillo a las habitaciones”. Es decir, la callejuela se torna en un pasillo; el espacio abierto, en uno cerrado; lo público se convierte en uno de naturaleza privada: la casa de este personaje.

Ahí recorre las desoladas habitaciones, acompañada por los perros, ahora silenciosos. En el último corredor se ve a sí misma, “como en el retrato que guardaba su madre”: una niña, “pero con el semblante cansado y triste de los hombres del pozo, de los perros, de los pinos, de las tórtolas secas, de los espejos sin rostro” (elementos, todos ellos, mencionados en el texto) (67). En el momento en el que huye de nueva cuenta, después de haber cruzado con ella misma “una mirada interrogante y silenciosa”, vuelve a sentir los mordiscos y la sangre resbalando, mientras camina en la avenida, “entre los otros”.

La multitud de motivos propios del modo fantástico se presenta en “La hora desteñida”, desde un inicio: la soledad, la noche, los lugares desolados y sombríos, seres extraños, el pozo, el espejo sin reflejo. Éstos contribuyen a crear una atmósfera; sin embargo, por sí solos no apuntalarían el giro fantástico de la historia, al ser posible identificarlos como rasgos de situaciones enclavadas en el orden denominado de “lo real”. Hay otros elementos discrepantes. Sólo encajarían en aquél, si se les dotara de una explicación compatible con dicho orden. En este caso, la del sueño, pues en él, todo es posible. Sólo así se pueden interpretar las variadas metamorfosis: bestias humanizadas (perros con rasgos de

sujetos mortales y, después, trocados en seres microscópicos); espacios que cambian de apariencia; el personaje visto fuera de sí.⁵

El encuentro consigo misma remite a otro de los motivos predilectos de lo fantástico: el desdoblamiento. Ceserani lo asocia con el mundo de la conciencia y menciona, en alusión a lo desarrollado por Irene Besière, la tendencia contemporánea de descentrar al sujeto (121-122). En este contexto, sería plausible concebir esta experiencia como algo meramente onírico, aunque Dueñas decide dejar un margen amplísimo de ambigüedad, al no plantear lo acontecido como el producto de un sueño. Para ello es relevante la elección de la voz narrativa. Esta instancia se limita a hablar de la carrera del personaje femenino, sus sensaciones, el tránsito por ciertos espacios, el verse a sí misma, sin dejar vislumbrar asombro alguno. La voz en tercera persona no especifica lo ocurrido, pero desde un “afuera” certifica lo imposible, el desdoblamiento, la existencia simultánea de dos personas en una sola.

El motivo del doble, en este cuento de Dueñas, permitiría diversas lecturas vinculadas con la disolución de las estructuras del orden cultural y los procedimientos de construcción del personaje. Ambos, aspectos reiterados en otros títulos de la autora. Prefiero detenerme en lo que Rosemary Jackson ha llamado “El deseo de ‘algo más’, otra cosa diferente de la real” (87). De manera simplificada, “La hora desteñida” se referiría a un personaje que no acepta su muerte, ocurrida durante la primera etapa de su vida. Por eso se ve niña, tal y como en el retrato guardado por la madre. Una pequeña con el mismo semblante de los muertos asomados al pozo (“cónico alcatraz abierto a un cielo alucinante” [66]), esa vía de comunicación entre lo subterráneo y lo terrenal, la muerte y la vida, el inconsciente y el yo (Julien 317). Transitando del ataúd (convertido en callejón, en calle angosta “como caja de muerto”), traspassando el cementerio (“un paisaje de pinos que no existía en la

⁵ En otro texto me he detenido en el proceso inverso: seres humanos que se bestializan como resultado de una perturbación existencial y una forma de escapar de la rigidez social de su entorno (“Animalización” 89-100).

calle”), el personaje femenino se debate en un estado de pérdida de la conciencia del orden de lo real, antes de pasar a otra vida. Los perros se transforman en gusanos (“jauría microscópica”) que la dejarán de devorar sólo si admite su nueva condición.

La estructura circular del relato que comienza y termina en el exterior (el callejón, en el inicio que es una amplia avenida, al final) indicaría una ruptura de la linealidad temporal experimentada por todo ser humano y apuntaría a un momento suspendido, el cual se detendría, probablemente, cuando ella entienda que está muerta. En tanto, estaría condenada a repetir la misma ruta hasta llegar a la verdad que “había de destruirla”, experimentando pánico, dolor, calosfríos. No conforme con esta apuesta por un mundo imaginario, diferente al aceptado dentro de un contexto de lo “normal”, Dueñas complejiza un poco más su texto, al introducir dos giros. El primero, relacionado con la identidad del personaje. El uso gramatical del género femenino advierte al lector que se trata de una mujer y en la primera línea se menciona su “taconeo” y en el párrafo final, su gargantilla de corales. Ello arroja un código de lectura que puede funcionar hacia direcciones dispares. Una de ellas: al no haber otra clave para dibujarla con más claridad es también factible suponer que se trata de la misma niña, viéndose a sí misma. En su huida porta los tacones y los adornos de las adultas, juguetes usuales en la niñez. Aquí, entonces, la noción de lo temporal se vería alterada; tanto si es una mujer que no reconoce su muerte prematura como si es una niña que no entiende ese paréntesis temporal, en el que conviven el espacio de los vivos con el de los muertos.

El segundo giro, más interesante aún, es el remate: “Reconoció que de nuevo caminaba por la avenida, entre los otros”. ¿A quiénes se refiere?, ¿a esos “extraños individuos” que se asoman al pozo?, ¿los que, como ella, todavía no tocan el terreno de “abajo” y se encuentran en un paso intermedio? O ¿se tratará acaso de una reinstauración del orden de lo real y todo lo anterior fue una alucinación, el asalto de una larga y atemorizante pausa vivida en el ámbito de la vida cotidiana?

"PASOS EN LA ESCALERA" Y LA REPRESIÓN DE LA SEXUALIDAD

En "Pasos en la escalera", Dueñas repite la fórmula de un narrador en tercera persona que da fe de lo ocurrido a un personaje femenino, testigo y protagonista de hechos tal vez extraordinarios. El título alude a la humedad de las pisadas en la escalera del hogar de una pareja, las cuales conducen a la alcoba, en donde el marido ha muerto. El interés de este cuento radica en la mezcla de enigmas. Por una parte, la de la extraña presencia en la casa –autora de los misteriosos pasos– y su posible vínculo con el fallecimiento del cónyuge. Por otro lado, el relato del pasado de los esposos y la truculencia prevaleciente en la relación, sólo revelada conforme avanza el relato.

Si el tipo de narrador es semejante al de "La hora desteñida", este cuento se focaliza en la protagonista y, así, puede transmitir fehacientemente lo vivido, como si se requiriera de alguien que diera fe sobre ello. En este sentido, se adhiere a las técnicas de lo mimético, tan usuales en las novelas del siglo XIX, que representan "los sucesos contados como 'reales' usando como portavoz una tercera persona sapiente" (Jackson 31). Primero se subraya el nivel de lo real, mediante el plano retórico, a través de sustantivos y adjetivos destinados a eliminar cualquier ambigüedad o índice de duda: "Al despertar, la certeza de que no lo había soñado" (*No moriré del todo* 31);⁶ "Allí estaban [...] las señales inequívocas del misterio" (31); "Ahora estaba segura de haber escuchado un grito" (31). Se refiere también a acciones encaminadas a aportar pruebas, como el frotar con su pañuelo "las señales de la escalera" para "comprobar la humedad de las pisadas" (34). Y, sobre todo, certifica la autenticidad de lo dicho, fiándose de lo captado por sus sentidos; principalmente, el de la vista. Lo sobrenatural se materializa, gracias a que la narración lo construye como fáctico. Un análisis cercano, sin

⁶ Las citas de este cuento, "Pasos en la escalera", están tomadas de la misma fuente, por lo que sólo incluiré el número de páginas correspondiente.

embargo, permite percatarse que lo atestiguado, lo visto, sólo se liga a un territorio admitido por las leyes de la realidad: el cuerpo exánime del marido. En cambio, son ambiguos los términos empleados para las múltiples descripciones de las salamandras, supuestas culpables de dicha muerte, así como las menciones a las escenas de goce físico infinito, entre éstas y el esposo.

El siguiente recurso del que se vale el discurso del personaje femenino, filtrado por la voz narradora, es el puesto a circular por la “ciencia sacra”. Ésta remontaba “sus conocimientos a la edad de los faraones” y fue adoptada por “la sabiduría cabalística”. Signos divinos, las cenizas de las salamandras se transfiguraban en “especies desconocidas” que podían medir hasta metro y medio, encarnar en cuerpos femeninos de “senos núbiles”, de colores varios (nacarados, blancos, magentas, de verdor marino), pero en todos los casos, “hipnóticos” y de “brillo desquiciante”. No obstante, las imágenes en sí mismas no son las transgresoras, sino sus efectos en la mujer. Nunca se sabe si el enloquecimiento de las salamandras provocado por el goce erótico, el “desenfreno” de los sentidos, “el placer sombrío” del rendido marido es una especulación de la cónyuge, ante la frialdad de la relación, o si, en efecto, ocurrió ante los ojos femeninos.

Ella habla de los trastornos de su vida matrimonial y los atribuye a la obsesión de su esposo, toda vez que él decide consagrarse a la investigación de esas “creaturas legendarias”. A él le atribuye un estado delirante, maniaco, empecinado. Consideraba su dedicación como un “frenesí”, un éxtasis, una obsesión que rompía “el límite de la cordura” (33). Quien narra, por su parte, si no contradice las palabras de su personaje, sí iguala estas sensaciones límite, al invitar al lector a compartir su agitación mental. La contundencia de sus juicios, el desprecio por los acontecimientos, se asocia a un estado de confusión que se traduce por las enumeraciones presentes, las reminiscencias de un pasado más alejado, uno mediato o el presente; entre lo posible de certificar y la vacilación: ¿su testimonio proviene del delirio, del “shock” generado al ver el

cuerpo del muerto? Para intentar borrar la incertidumbre sobre la autenticidad del relato, la mujer insiste en llevarlo al plano de la realidad y avalarlo de maneras múltiples, según he aducido.

La explicación racional de las extrañas presencias en la casa (de los “pasos en la escalera”) reposaría en la psicología alterada de la mujer, atenazada por la culpa. El tormento de las discusiones, los continuos enfrentamientos matrimoniales y el cónyuge sorprendido por la muerte, sin atisbos previos de reconciliación, propician en ella la certeza de una necesidad: la de la expiación, a través de una “venganza ultraterrena”. Ésta, se verá después, implica el enfrentamiento con los deseos y lo reprimido: el recuerdo de su cuerpo como objeto de placer. El cadáver se convierte tanto en “el hombre que amó” como en el “ser monstruoso a quien un día se entregara” (34-35). Es decir, el intercambio sexual sublimado en el nivel espiritual es aceptable y corresponde a la categoría de lo humano, mientras que el goce de la carne es rechazado, se vincula con lo execrable y es expulsado de la esfera de lo racional. Muerto el varón, puede erigirse en el sujeto amado. En cambio, vivo y asociado con el ejercicio de la sexualidad, es un ser aborrecible.

Este cuento, por tanto, introduce la duda sobre la confiabilidad de la voz narradora, quien reproduce, sin visos de cuestionamiento, el relato de quien puede ser víctima de sus propias obsesiones. Tal procedimiento alienta la intervención reconfiguradora de los lectores, en quienes lo evidente no es ya la oscilación entre la existencia o no de las salamandras y los lúbricos encuentros con el marido, sino la psicosis que generan. Según Rosalba Campra: “Cuando la realidad representada coincide con su experiencia [del personaje], el problema de la ‘realidad’ del texto no se plantea” (156). Es decir, la mujer va legitimando, mediante su historia, la introducción de lo sobrenatural en el universo cotidiano. En cambio, el asombro, el horror permanente es el originado por las prácticas sexuales y su placer ilimitado. La imbricación de lo animal con lo humano, representado en el cuerpo mismo de las salamandras transfiguradas, suscita en ella una repulsión similar a la experimentada

antes, al atestiguar la metamorfosis anímica y física de su esposo. Por lo tanto, la amenaza de destrucción sobre el mundo conocido es mucho más peligrosa, cuando proviene de las fobias, los deseos reprimidos o los fantasmas forjados por la mente humana.

El cuento de Dueñas también puede señalarse como un caso que desvanece la agrupación de los temas propuestos por Todorov, en cuanto al “yo” y al “tú”. El marido se lija las yemas de los dedos tanto para avivar sus sentidos como para excitar con sus caricias, “con refinamiento vesánico”, a las entidades de su deseo. Se manifiesta el borramiento de las fronteras entre lo humano y lo sobrehumano, el hombre y la bestia, tópicos tradicionales de la primera clasificación. Dicho teórico habla del “cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu” (94), frontera asumida por este varón, físicamente incluso, al adelgazarse la piel, tanto para intensificar su sensibilidad como para suavizar el tacto y generar más placer con el roce. Este tipo de acciones indica una “dehumanización” exterior (la pérdida de rasgos característicos) y un debilitamiento de la razón para dar paso al instinto.

Los temas del “tú” tienen como eje la esfera de la sexualidad, asunto abordado en forma reiterada en toda la obra de Dueñas. El deseo aparejado con la locura, atribuida al marido (“perdido ya en el desenfreno de sus sentidos”), la desquicia a ella, al sentirse “cómplice de una perversidad que la hundía hasta agotarla” (34). El relato de los escarceos eróticos con el “tritón de labios carnosos” tensa los linderos de lo posible, por lo que “nos hallamos frente a lo socialmente extraño e improbable” (Todorov 108).

La autora, así, problematiza las relaciones tradicionales de la pareja, en general, y los intercambios sexuales, en particular. La satisfacción del deseo es reprochable y más aún las marcas ostensibles de lo que lo provoca y lo consume: el “cuerpo señaladamente femenino” de estos seres, “el invicto sonido humano de sus besos”, el ardor amoroso que duraba horas, su desmorecimiento. Estas relaciones –podría suponerse– se vuelven más prohibidas en la medida en que implican la cercanía íntima entre un

ser humano y uno sobrenatural, dotado de atributos bestiales. Destaca, por ello, el énfasis puesto no en la animalidad de estas salamandras transfiguradas y, por ende, en el registro zoofílico, sino en su “humanidad”, subrayada en “la pupila en donde ardían celos infrahumanos, como si la salamanquesa tuviera conciencia de que ella fue acicate de éxtasis y espejo de deliquios” (35).

Como en el cuento anterior, los registros de éste son plurales y complejos. Baste señalar uno de los indicios aportados sobre tales seres: “Eran entes predestinados, espíritus fálicos de fuego” (33). La conjunción en la misma entidad de lo femenino (cuerpo, senos, identificación con las ninfas) y lo masculino (lo fálico, la correspondencia con los tritones) multiplica las posibilidades de un ser heterogéneo, encarnación de anhelos tradicionalmente prohibidos como la zoofilia, el trato con lo sobrenatural, la ambigüedad sexual, la homosexualidad, el sexo entre múltiples sujetos, entre otros. El desmayo del personaje femenino después del intercambio de miradas se referiría, pues, al trastorno generado por el recuerdo de la mujer de su propia incursión en el mundo de los placeres, desencadenado por la visión del cadáver.⁷ La perversión de la protagonista radica, más bien, en que el cuerpo del muerto, lejos de aterrorizarla, la devuelve al universo de su propio deseo. El consciente y el inconsciente, la estructura del mundo y la represión del deseo son, pues, pares indisolubles, cuya separación es inviable.

“LOS FANTASMAS NO EXISTEN”: UNA POÉTICA DE LO FANTÁSTICO

Cierro este trabajo con el más breve de los tres textos analizados, “Los fantasmas no existen”. Casi despojado de una trama, es prácticamente un divertimento, estructurado mediante un diálogo expuesto a través

⁷ Aurora Piñeiro se detiene en el fenómeno especular detonado por tal intercambio de miradas. El animal refleja “los deseos más oscuros del personaje masculino. En ese momento epifánico, la protagonista adquiere conciencia del hecho de que ambas han proporcionado placer al mismo cuerpo que ahora las convierte en rivales en un peculiar triángulo ‘amoroso’” (210).

del estilo directo. Hay mínimas intervenciones de un narrador heterodiegético, útiles para describir a los personajes o las situaciones (por ejemplo: “dijo con voz débil su interlocutor” (*Antes* 48)).⁸ Sólo en el párrafo del cierre, la palabra se le concede a uno de los personajes que se convierte en un narrador homodiegético, expresado a través de un “yo”.

La selección de la voz narradora responde a ese interés por certificar la autenticidad del hecho, relevante al provenir de alguien que se declara escéptico e, incluso, se burla de todo tipo de superstición. El texto, por tanto, bien puede leerse como una poética de lo fantástico, como una declaración de la autora implícita, alrededor de cómo son los territorios de lo real y lo fantástico, cuáles son sus peculiaridades y las de los sujetos que los habitan.

El cuento comienza con una larga intervención (poco más de la mitad del breve escrito) de quien asegura lo vertido en el título: “Los fantasmas no existen”. Su destinatario sólo cuenta con un diálogo de unas pocas líneas y el resto de sus participaciones son tímidas objeciones, cortísimas expresiones titubeantes, dirigidas a intentar que el primer emisor reconsidere su postura, en cuanto a los “casos inexplicables”. Tanto la concesión espacial, al permitir desarrollar sus razonamientos al primer enunciador y limitar al segundo; como el dejar que sea aquél quien le ponga el punto final al cuento tienen como objetivo desmoronar la profusión de argumentos y, a través del breve párrafo de cierre, afirmar el triunfo de lo inexplicable. Estos fenómenos, entonces, no necesitan más respaldo que el de la contundencia de la experiencia. Los sentidos, en este ámbito, rigen a la mente e influyen en la lógica de las acciones del sujeto.

El texto se articula mediante afirmaciones sustentadas en el binarismo que opone lo real a lo sobrenatural, según se constata en este cuadro, el cual vierte los términos empleados por Dueñas:

⁸ Como en los apartados anteriores, en éste sólo incluiré el número de la página del cuento analizado.

	Lo real	Lo sobrenatural
Sujetos	Hombre de ciencia Ser civilizado Personas de elevada cultura	Gente Vulgo
Ámbitos del saber	Filosofía	Superstición
Rasgos	Lucidez Conciencia clara de los actos Racionalidad Reflexión	Ignorancia Zafiedad
Ámbitos	Tierra	Ultratumba
Fenómenos	Materiales	Aparición de muertos y espíritus Quejidos hondos Vaho caliente sobre la nuca Suspiro sordo y taladrante
Emociones	Tranquilidad Escepticismo	Sucesos aterradores Sensación intranquila Temores absurdos
Medio de aprehensión	Lo que se ve Lo que se constata	Lo que se percibe Lo que se cree

En esencia, todos los elementos anteriores aparecen en la primera parte del cuento, pues el conflicto surge en el momento en el que el destinatario se anima a describir el “fenómeno tan extraño” que acaba de experimentar y se declara creyente de las “sandeces” descritas por el remitente. Este apartado marca el inicio del giro de la historia y, retóricamente, introduce tanto expresiones como situaciones antitéticas o contradictorias. De esta

forma, el receptor está en la disposición de comprobar la verdad de lo sobrenatural, cuando tanto la verificación como la condición de verdad suelen atribuirse al campo de lo real; vive una “sensación real”, con lo que lo subjetivo se torna objetivo; lo del más allá es una presencia “tan viva para mí como usted mismo”: los muertos viven. Cuando el escéptico capta las mismas señales del otro personaje, su discurso se ve afectado: las puede “constatar” y es paralizado por la sorpresa.

Resulta atractiva la formulación de Dueñas porque minimiza el poder de la vista y le confiere una fuerza mayor a otro tipo de percepciones. Paradójicamente, esto genera lo que Martínez ha denominado “una nueva forma de mirar”, propia de lo fantástico contemporáneo, en contraposición con los relatos decimonónicos que reivindicaban “la visión de lo extraordinario” (183). La tapatía, no obstante, echa mano de uno de los rasgos de la tradición, al superlativizar las reacciones de los personajes. En lugar de proponer que el “científico”, el racional, intente explicarse el fenómeno o que su curiosidad intelectual se vea atenazada ante lo extraño, lo impele a comportarse en forma semejante al zafio, al supersticioso. Predomina, pues, la negación a correlacionar un ámbito con otro diferente a sí mismo. La racionalidad moderna, en este sentido, sigue privilegiando el plano mimético, acorde con las normas vigentes. Este cuento es fantástico, no sólo por la ambigüedad de lo acontecido, la imposibilidad de explicarlo y el asombro ilimitado de los interlocutores, sino lo es más aún por la renuncia explícita a desarrollar “un componente inherente y propio” de este tipo de discurso (Martínez 195): lo visual.

Finalmente, deseo detenerme en los efectos de la intrusión de un mundo en otro: el crédulo es el primero en padecer las consecuencias: está “petrificado”, trata de “dominar [su] espanto”, tiembla, la voz se le debilita, siente que se desploma, le laten las arterias y se desvanece. Tales consecuencias se refieren a un proceso de transformación en donde lo humano se mezcla con lo inanimado, con una objetualización del sujeto. Por lo tanto, el roce de otro universo trastorna la esfera

humana, violenta el mundo conocido e introduce otras categorías que permiten que lo vivo se troque en piedra o plomo. Las secuelas en el emisor son descritas escuetamente para contribuir a su contundencia: la reacción inmediata ante el desmayo de su interlocutor es “prestarle auxilio”, lo cual es una conducta racional. Sin embargo, ante la verificación de esa presencia inexplicable, huye “despavorido”, “sin ayudar al que yacía en la alfombra”. La ecuanimidad primera, entonces, se cambia por el pavor, situación que por su grado resulta de mayor impacto que la intranquilidad y el absurdo atribuidos a lo sobrenatural y similar a los “sucesos aterradores” en los que no cree. La reacción es directamente proporcional al tamaño de su escepticismo: la impresión se multiplica, si la suspicacia es mayor. Esto da pie a inferir la postura de la voz narrativa, quien advierte sobre el trauma producido por la confrontación con otras posibilidades de ser negadas implícitamente o no por los individuos (uno se desmaya para no seguir percibiendo lo extraño; el otro huye y, como éste, también se niega a la visión, al contacto con lo desconocido). El caos y la perturbación del mundo natural, en ambos casos, incumben al lector, al expulsarlo de la zona estable de lo admitido y lo inadmisibles, tan minuciosamente expuestos por el primer interlocutor.

CIERRE

En las líneas anteriores desplegué las múltiples maneras en las que la violencia se presenta en tres relatos de Dueñas, los cuales aparecieron en los tres libros de cuentos de su autoría. Por una parte, me detuve en el modo narrativo de lo fantástico y expuse la forma en la que quiebra el orden de lo real y con ello desarticula las certezas tanto de los personajes como de los lectores. Por otro lado, a nivel intradieético, he pretendido dejar por sentado cómo al enfatizar en elementos de lo cotidiano (relaciones de pareja, espacios domésticos, temporalidades lineales) la irrupción de lo sobrenatural cimbra las acciones. Con ello, desestabiliza también el horizonte de lectura.

Los tres cuentos analizados no son los únicos de la autoría de Dueñas, en los que lo sobrenatural funge como columna vertebral. La inclusión de esta vertiente, en todos los libros escritos por la autora, habla de un interés sostenido por fracturar la idea de un mundo unitario y estable, por violentar sus certezas. Sea porque abra la puerta de lo inexplicable, como en “Los fantasmas no existen”; sea situando a los lectores en la ambigüedad de estar muerta o estar soñando como en “La hora destinada”; o sea poniendo en evidencia de qué manera la realidad no “está ahí”, ni es algo dado, sino que es profundamente subjetiva, según “Pasos en la escalera”, la escritora tapatía opta por la confusión, la opacidad, la polisemia de los signos.

El corpus seleccionado tiene en común la brevedad, utiliza motivos recurrentes de lo fantástico (el sueño, la muerte, la sexualidad, las perversiones, lo ominoso) y espacios característicos (calles desiertas, pozos, casas solitarias, habitaciones legendarias), a través de una técnica más o menos convencional. Son narraciones en tercera persona, con excepción de la última en la que, sin embargo, no se descubre al “yo” enunciador, sino hasta el párrafo de desenlace. Ninguna desarrolla ostentosos juegos temporales (tímidos flashbacks en el primero; evidentes en el segundo cuento analizado) ni tramas complicadas. En este trío narrativo se opta por un procedimiento esencial de lo fantástico, según Caillois, la aparición: “aquello que no puede acaecer y que, sin embargo, sucede en un momento, en un instante determinado, en el corazón de un universo perfectamente determinado y conocido, del que se creía que el misterio estaba definitivamente desterrado” (Ceserani 68). Dueñas, no obstante, elige pequeñas y significativas variantes como la normalización de ese imposible en “La hora señalada”; o proponer la aparición de “Pasos en la escalera” como vehículo para reconocer situaciones aún más intimidantes en la vida cotidiana que el hecho fantástico en sí mismo.

Desde una mirada cultural, los tres textos analizados revisten una especial significación: su insistencia en un género “menor”, estudiado

poco en México hasta décadas recientes, y cuyas muestras eran leídas con el prejuicio atribuido a lo popular, indica una manera peculiar de entender la literatura y, más aún, se constata que el lugar en donde vio la luz el primero (“La hora desteñida”) fue en la revista *Ábside*, una publicación marcada por el catolicismo de sus editores, sacerdotes reconocidos como los Méndez Plancarte, Alfonso y Gabriel.⁹ La obstinación por elegir este modo escritural puede leerse como el sitio idóneo para abundar sobre las ausencias temáticas en narraciones adscritas a otros modos o géneros discursivos. Sería el caso de la disfuncionalidad de las relaciones de pareja como resultado de la represión de la sexualidad, el miedo ante lo desconocido o el temor ante la introducción de elementos desestabilizadores.

Mujer, católica y soltera que gozaba de una economía desahogada, Guadalupe Dueñas rompe con su escritura los estereotipos mexicanos de género, religión y clase social. Bastaría la lectura y la divulgación de su obra para que, en lugar del olvido en el que hoy se encuentra, pueda ser considerada como una de las más originales y sugerentes autoras de la narrativa fantástica mexicana del siglo xx.

TECNOLÓGICO DE MONTERREY

⁹“La hora desteñida” apareció en *Ábside*, en 1956. El segundo, “Pasos en la escalera”, antes de integrarse a *Antes del silencio*, figuró en un volumen colectivo editado por Porrúa y auspiciado por Agustín Yáñez, en 1973 (Ocampo 77).

OBRAS CITADAS

- CAMPRA, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 153-191.
- CASTRO RICALDE, Maricruz. "Animalización de los sujetos y estructuras sociales en la narrativa de Guadalupe Dueñas". *Zoomex. Los animales en la literatura mexicana*. Coords. Cecilia Eudave y Encarnación López. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2012. 89-100.
- _____. "Antes del silencio (1991): el catecismo personal de Guadalupe Dueñas". *Narradoras mexicanas y argentinas. Siglos XX-XXI. Antología crítica*. Eds. Maricruz Castro Ricalde y Marie-Agnès Palaisi-Robert. París: Mare & Martin, 2019. 29-46.
- _____. "Yo soy el otro: *Imaginaciones* de Guadalupe Dueñas". *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. Eds. Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales. México: FONCA, ITESM, UAM-I, UIA, UAEM, UNAM, 2010. 99-117.
- _____. "Visos fantásticos en la narrativa de Guadalupe Dueñas", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* XVII.49, vol. XVIII (octubre-noviembre, 2011): VII-XIII.
- _____. y Laura López Morales, eds. *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. México: FONCA, ITESM, UAM-I, UIA, UAEM, UNAM, 2010.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999 [1996].
- DUEÑAS, Guadalupe. *No moriré del todo*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. *Antes del silencio*. México: FCE (Letras Mexicanas), 1991.
- _____. *Tiene la noche un árbol*. México: FCE, SEP (Lecturas Mexicanas 82), 1985 [1958].
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy. Literatura y subversión*. 2ª ed. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986 [1981].
- JULIEN, Nadia. *Dictionnaire des Symboles*. Francia: Précis, 1989.
- MALLORQUÍN AGUILAR, Gabriela. "El rito religioso como motivación de lo siniestro en 'Al roce de la sombra' de Guadalupe Dueñas." *Inés Arredondo y Guadalupe Dueñas: perversión divina y otras aproximaciones*

- desde la sombra*. Coords. Inés Ferrero Cándenas y Gabriela Trejo Valencia. México: Universidad de Guanajuato, 2018. 97-123.
- MARTÍNEZ, José María. “La mirada del fantasma: isotopía visual y literatura fantástica.” *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas Palencia: Cálamo, 2008. 179-195.
- OCAMPO, Aurora. “Guadalupe Dueñas.” *Diccionario de escritores mexicanos*. Tomo II. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. 77-78.
- PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora. *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Ángela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. Tesis de maestría. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- REISZ, Susana. “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales.” *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 193-221.
- ROAS, David. “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable.” *Odiseas de lo fantástico*. Eds. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas. México: CILF, 2004. 39-56.
- SEYDEL, Ute. “El registro fantástico como crítica social y cultural en ‘Al roce de la sombra’ e ‘Historia de Mariquita’”. *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. Eds. Maricruz Castro Ricalde y Laura López Morales. México: FONCA, ITESM, UAM-I, UIA, UAEM, UNAM, 2010. 165-179.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. 2ª ed. México: Premiá, 1981 [1970].

UNA MIRADA DE LA VIOLENCIA:
IMÁGENES DEL CUERPO Y EL CUERPO TEXTUAL
EN LA NOVELA *LA MUERTE ME DA*

Hacia la noche. Luego todo se calma, súbitamente. Y el ruido del silencio es más voluminoso que el ruido de la violencia.

Desmembrado. El cuerpo. El texto. Todo es superficie. Una grieta. Corte, Pausa, Ve [...] El que analiza asesina. Estoy segura de que sabías eso, profesora. El que lee con cuidado, descuartiza. Todos matamos.

Cristina Rivera Garza

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES
Y GONZALO LIZARDO MÉNDEZ

CASTRACIÓN SEXUAL Y TEXTUAL

La narrativa de Cristina Rivera Garza ofrece a sus lectores una experiencia fronteriza entre los géneros, los espacios, los recursos literarios. *La muerte me da* (2008) es un ejercicio literario que se desplaza entre tres aspectos: la metaficción que reflexiona sobre el proceso de la escritura, la autoficción entre lo novelesco y lo autobiográfico, y la novela negra o policial, que es el género más evidente. Al mismo tiempo, replantea la función del lector y la lectura, el lector y la poesía, el lector y la prosa, el lector y la crítica literaria, los lectores de Alejandra Pizarnik y, finalmente, el lector de *La muerte me da*.

La historia detectivesca o policial funciona como telón de los eventos, sus convenciones le otorgan una dirección al texto, tan abierto y

fluido que se desdobra en diferentes interpretaciones en torno a la violencia, tanto sexual como textual. La novela se sostiene en la indagación de un “secreto” y de todas las interrogantes que se abren en torno a la identidad y los motivos de ese asesino o asesina que seduce, castra y asesina hombres jóvenes. Tras los pasos de este enigma, la narración nos va develando la intriga de la historia a través de una forma lúdica e imaginativa: en *La muerte me da*, la conciencia de la escritura y el cuerpo del texto ocupan un lugar privilegiado.

En el siguiente ensayo se revisan algunas imágenes de la violencia que, generadas a partir de un cuerpo muerto y castrado, enfatizan su fragmentación y su anonimato: además de los significados puntuales que tiene en el texto, esta castración conecta intertextualmente la violencia con el arte, lo masculino con lo femenino, la sexualidad con la textualidad. En una segunda instancia, este ensayo se enfocará en el cuerpo del texto –la estructura formal, los paratextos y las reflexiones metatextuales acerca de la escritura femenina y el cuerpo– para demostrar que la novela busca un nuevo orden, subvertiendo las convenciones previas y enfatizando la *diferencia* en términos del cuerpo, tanto biológico como cultural, histórico y simbólico.

La muerte me da está construida por ocho capítulos; dentro de cada uno hay subcapítulos numerados que se van sucediendo hasta sumar noventa y siete. Entre un sinnúmero de juegos narrativos, como el intercambio constante de las voces narrativas, la novela constituye un homenaje a la poeta Alejandra Pizarnik y manifiesta un desdoblamiento de la autora, Cristina Rivera Garza, que también participa como personaje, con lo cual integra elementos de la autoficción en su estrategia narrativa. Mientras que la referencia a Pizarnik manifiesta una reflexión explícita sobre la violencia –sobre todo por las obsesiones y el trágico fin de la poeta argentina–, los demás recursos literarios –la fragmentación, la autoficción– conforman una especie de violencia implícita, en tanto que el lector se ve obligado a descifrar y a reconstruir el mutilado cuerpo textual tal como el detective que descifra y recons-

truye el cuerpo del delito. Igualmente significativo es el escenario de la novela, que se desarrolla en una ciudad anónima, especie de basurero donde aparecen cuerpos muertos, como afirma varias veces la Informante: “Una ciudad siempre es un cementerio” y las calles tienen nombres tan ambiguos y explícitos como “La calle del castrado”.

En *La muerte me da*, los primeros signos de la violencia se manifiestan mediante las convenciones de la novela negra o policial: la muerte violenta, el asesino, la víctima, los motivos del homicidio, el detective, el secreto, las pistas en torno a un cuerpo sin vida. Sin embargo, estas convenciones del género son transgredidas por *La muerte me da*, pues el detective es una mujer y las víctimas son hombres, mientras que el asesino guarda un lugar ambivalente, casi hermafrodita, pues ignoramos si se trata de un asesino o una asesina. En la lectura palpamos descripciones visuales, detalladas para describir la muerte, el asesinato y la mutilación, pero lo hace siempre con un sentido estético, en tanto que sus imágenes aluden a obras de arte muy específicas, como los poemas de Pizarnik, los aguafuertes de Goya o las terroríficas instalaciones de los hermanos Jake y Dinos Chapman.

Como toda novela negra o policial, *La muerte me da* comienza por enfocar el cuerpo muerto, antes de emprender una cuidadosa disección del mundo urbano y sus habitantes. Adaptándose a cada época y a cada generación este género contextualiza las ciudades y sus valores desarrollando una relación fuerte entre escritor y lector. La historia del crimen y la novela policial se vuelven un espacio de lectura que implica al lector para establecer un circuito de comunicación donde la historia queda en suspenso, como afirma Marius Littschwager en su ensayo “Fragmentos de la violencia fronteriza”:

A nivel del *discours* es la representación de la investigación policial dentro de la macroestructura parodiada fracasada del género detectivesco clásico que enmarca la novela y cada una de sus partes. Asimismo la investigación policial se sobrepone encima de la investigación literaria lo

que hace otra vez evidente la combinación performativa entre la escritura con los crímenes y los cuerpos [...] *La muerte me da* en su postura negocia el secreto a lo largo de la narración incluso para dejar espacio a los lectores para involucrarlo a la investigación y en la creación de preguntas acumuladas en los fragmentos textuales y su transgresión de los géneros literarios.¹

Dentro de los signos de violencia corporal, en la novela destacan: 1) el asesinato, 2) la castración, 3) el lugar de la víctima, y 4) la ambivalencia/dualidad del asesino. Entre estos signos, la castración destaca por su violencia extrema y por las diferentes interpretaciones que acepta: puede connotar una amante celosa, una venganza de amor, una “envidia del pene”, un asesino transexual o una expresión del arte contemporáneo. En todo caso, debe interpretarse como la profanación sexual de un cuerpo masculino y joven, hermoso y pleno, que es extraído de su mundo para ser convertido en un “texto” sanguinolento, abandonado en un lugar sórdido y vergonzoso.

Desmembrado. Sin genitales. Cubierto de sangre. Lo encontraron unos cuantos jóvenes que habían ido a acampar a las afueras de la ciudad, en las orillas de un lago. Cuando se bajaron de la camioneta en la que viajaban les llamó la atención y el olor y el ruido de las moscas que zumbaban detrás de los matorrales. (Rivera Garza, 2008: 69)

Todo el primer capítulo se enfoca en los cuerpos: seis cuerpos de hombres muertos y castrados, sobre los cuales se teje la escritura de los crímenes, la intriga policial; sin embargo, el texto de Renata Salecl que sirve como epígrafe al apartado “Los hombres castrados” devela el sen-

¹ Marius Littschwager. “Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)”. Mayo 2011. <http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>

tido simbólico de esta violencia: “La castración le permite al sujeto entender a los otros como el Otro en lugar de lo mismo, ya que sólo después de experimentar la castración simbólica el sujeto empieza a preocuparse por cuestiones como ‘¿qué desea el Otro?’ y ‘¿qué soy para el Otro?’” (Rivera Garza, 13). Es decir, si bien la primera lectura sugiere un crimen sexual, el epígrafe obliga al lector a interpretar simbólicamente esa ausencia del falo, lo cual nos lleva a entender el homenaje implícito de Rivera Garza a la teórica francesa Hélène Cixous, quien define lo masculino en función del miedo a la castración y lo femenino como la ausencia de ese miedo.

De ese modo, el acto violento se convierte en una provocación estética, sobre todo cuando nos conduce hacia la poesía de Alejandra Pizarnik, hacia *Los horrores de la guerra* de Goya, o hacia las instalaciones elaboradas por los hermanos Jake y Dinos Chapman para “reproducir” tridimensionalmente los aguafuertes del pintor español. Cuando se convierte en violencia estética, la violencia sexual no se atenua ni se oculta sino que se multiplica y se ilumina. Esta violencia guarda sentidos negativos y positivos, según Robert Muchembled, autor de *Una historia de la violencia, del final de la Edad Media a la actualidad*. Aunque su significado varía de acuerdo a los contextos, épocas, y sujetos implicados, el ejercicio de la violencia se trata, sobre todo, de una experiencia masculina:

La palabra violencia aparece a principios del siglo XIII; deriva del latín *vis*, que significa “fuerza”, “vigor”, y caracteriza a un ser humano de carácter iracundo y brutal. También define una relación de fuerza destinada a someter o a obligar a otro [...] La violencia tenía unos efectos positivos que servían para regular la vida colectiva y su sustitución por otra cultura que la marcó como profundamente ilegítima. Convertida en tabú supremo, la violencia sirvió a partir de entonces para definir los roles normativos en función del sexo, de la edad, y de la pertenencia social. (Muchembled, 2010: 17, 37).

Desde la cita inicial de Hélène Cixous –“Víctimas de las preguntas: ¿Quién me está matando?, ¿a quién me estoy entregando para que me mate?” (11)–, la novela comienza por plantear, como interrogante esencial, la verdadera identidad de la víctima y el victimario. Invertiendo el sitio reservado al cuerpo femenino como víctima de la violencia, *La muerte me da* coloca el cuerpo masculino en el altar del sacrificio. El cuerpo femenino, cuando se le describe o se le nombra, alude más a sus imperfecciones que a su “belleza”, como ocurre con la periodista jorobada. La afirmación de su yo/cuerpo se fundamenta en su capacidad de tomar la palabra y apoderarse del discurso.

Si el homicidio es una construcción social y cultural –al igual que la virilidad o lo femenino– nuestra imagen de “lo femenino” no acepta la idea de una mujer asesina –y mucho menos una asesina capaz de asesinar de manera tan premeditada, ritual y violenta. La mujer como víctima de la violencia es una constante histórica; la mujer como asesina serial es un tabú. El simple hecho de que la novela plantee la posibilidad de que sea una mujer la culpable de los cuatro asesinatos, implica una transgresión de las convenciones sociales, culturales, literarias. Si “La víctima siempre es femenina”, como lo señala un subtítulo de la novela, nos resulta casi inaceptable que la víctima sea un hombre y el victimario una mujer.

Esa pasividad exigida por las normas culturales construye a la mujer como un ser dulce e inerte, normalmente incapaz de violencia asesina. La que se abandona a la agresividad parece anormal, por no decir totalmente *otra*. [...] la figura de la “mujer civilizadora” cuya misión es a la vez pacificar las costumbres, apartar al hombre de la violencia y refrenar la brutalidad de sus deseos sexuales. (Muchembled, 33-34).

Doblemente feminizados –por ser víctimas del crimen y por haber sido castrados– los personajes masculinos de la novela son casi inexistentes, casi banales. Los personajes femeninos, en cambio, están llenos de vida:

mujeres que buscan y leen como la Detective, mujeres que investigan y escriben, como la periodista que quiere entender a Pizarnik, mujeres que asumen roles sociales privilegiados, como la Informante, una académica que se divierte disfrazándose con una barba, mujeres capaces de tomar la violencia en sus manos, como la posible asesina-castradora. *La muerte me da* resulta una suerte de reflexión y de expansión de la conciencia de todos los personajes femeninos que se manifiesta a partir de una feminización-castración de los pocos personajes masculinos, como los cuatro asesinados, como el amante de la escritora, como Valerio, ese policía que en secreto juega con las muñecas de su hermana.

La muerte me da parece un título paradójico donde cuatro cuerpos asesinados nos conducen a una identidad ausente y a una situación límite de ejercicio de poder y subordinación. En el pasado, el asesino era siempre un hombre anónimo y la víctima siempre era una mujer violentada, desechada, mutilada. Esta transgresión de los sujetos y los objetos de la violencia, central en la novela, convierte a cada cuerpo castrado en un texto acompañado por un epígrafe literario: las prosas y los poemas de Alejandra Pizarnik. La analogía entre violencia corporal y violencia textual se refuerza por el hecho de que la novela misma contiene, en sus páginas centrales, un ensayo muy académico y literario sobre el anhelo de Alejandra Pizarnik por escribir prosa. La violencia explícita del asesinato, por tanto, es una metáfora o emblema de la violencia implícita en la escritura, tal como lo vemos en el apartado “Nítida Luz”, donde aparece el verso de Pizarnik que da nombre a la novela:

A inicios de marzo, en un día de nítida luz, apareció el cuarto hombre.

Desmembrado, Sin genitales, Cubierto de sangre [...] Otros dos tardaron todavía treinta o cuarenta y cinco segundos más en poner las piezas juntas y formar, con eso que estaba diseminado sobre el suelo, el cuerpo de un hombre. El rompecabezas de un cuerpo [...] Y entonces el terror y la nítida luz de inicios de marzo se convirtieron en uno. La línea del poema la encontraron después, durante las indagatorias primeras. La

Detective y el Ayudante de la Detective no pudieron evitar reconocer la belleza de la frase y la belleza de la composición de la frase: Y la precisión macabra de la frase: esa belleza.

“Es verdad, la muerte me da en pleno sexo”. (Rivera Garza, 2008: 69-70).

Ante este “lenguaje de la violencia” que no es sino el reverso de la violencia implícita en todo lenguaje, cabe preguntarse cuál es el nexo, el vínculo que une estos asesinatos, estos desmembramientos, estas castraciones, con la escritura de Alejandra Pizarnik, esa escritura fragmentaria, esa enunciación escindida, desgarrada, incapaz de dar cuenta de lo exterior a sí misma. Por eso la crítica María Negroni, afirma, a propósito de Pizarnik, que “escribir, desde esta perspectiva, equivale a inscribir algún signo sobre la superficie de un cuerpo desmembrado” (179). Esta inscripción asemeja a la escritura con el crimen, en tanto que “al asesino serial le interesa, sobre todo, husmear el adentro. Provocar la herida. Abrir el pliegue. Observar. Enterarse. Implicarse” (232), y esta semejanza obliga a la Detective a poner, como principal sospechosa, a la Informante, que no es sino la autora de esta novela, desdoblada mediante un proceso de autoficción:

¿No sería alguien así, alguien que había leído, además, a Pizarnik, y que lloraba ante el recuerdo de alguno de sus poemas, tal como lo había constatado la Detective en más de una ocasión, la culpable? No tenía ella, como lo decía el experto en asesinos seriales, esa malsana curiosidad de “mirar por dentro”? ¿Sería suficiente esa curiosidad como para abrir la herida? ¿Y no era eso, a fin de cuentas, escribir? (241-242)

El crimen como escritura, la escritura como crimen que revela lo interior. Este “mirar por dentro” se traduce, en *La muerte me da* en una poética muy particular, donde los sujetos de la narración, más que mirar afuera –las evidencias del crimen, las motivaciones sociales, las condi-

ciones económicas, los indicios materiales– se obliga a mirar siempre hacia adentro del cuerpo y la mente de sus personajes. De ese modo, la novela intenta develar lo oculto a nuestra mirada, mientras nos obliga a pensar quién lee esta historia y a quien le damos el poder para aprender o, todavía más allá, para nombrarnos o definarnos. Pareciera como si el acto de nombrarnos, tanto en la historia del texto literario como en el mundo, siempre nos pusiera en el lugar de un “otro”, y por lo tanto, nos convirtiera en víctimas de una violencia que, dentro de la novela, se expresa como violencia de lenguaje, como fragmentación textual, como sintaxis mutilada y castrada que se convierte en una fragmentación de la identidad, identidad mutilada y castrada.

Parafraseando el epígrafe de Renata Salci con que inicia el primer capítulo, habría que preguntarnos si, la castración (textual) debería ser entendida, simbólicamente, no como fundamento de la negación a la relación (textual), sino como el prerequisite para cualquier relación (textual), “ya que sólo después de experimentar la castración simbólica el sujeto empieza a preocuparse por cuestiones como ‘¿qué desea el Otro’ y ‘¿qué soy para el Otro’” (13). Es decir, sólo entonces podríamos empezar a leer dentro del otro que, muchas veces, se esconde dentro de uno mismo.

VIOLENCIA E INTERTEXTUALIDAD

La violencia es la imagen del coito reflejada en el espejo de la muerte.

Salvador Elizondo

Las palabras sólo bordean el vacío. No hay encuentro, ni a nivel del lenguaje ni en ninguna de las esferas de lo humano.

Enid Álvarez

La violencia implícita en el tema del asesinato y el acto de cortar el cuerpo generan un paralelismo con los cortes textuales en *La muerte me*

da, elaborando un discurso literario híbrido y de intertextualidad que activa su estrategia textual. Esta analogía entre violencia corporal y violencia textual no es nueva. Para el lector mexicano, una de las referencias más inmediatas, aunque poco explícitas, es la alusión a Salvador Elizondo, cuya novela *Farabeuf* planteaba un ejercicio límite de fragmentación textual en torno al *Leng Tchè*: esa mutilación corporal practicada por verdugos con alta pericia técnica, que consistía en practicar cien cortes sobre el cuerpo del condenado antes de infligirle la muerte. La novela como tortura ritual, como desmembramiento del enunciado ante la violencia del poder expresada como escritura *sobre el cuerpo*. La novela como cirugía que es metáfora del coito, que es metáfora de la tortura.

De hecho, Salvador Elizondo aparece citado en *La muerte me da*:

De la violencia futura emana hacia el pasado, hacia el presente de quienes estamos esperando en su propio pasado, como un efluvio siniestro que los sentidos saben distinguir sin husmear. La violencia es cosa de cuerpos humanos; de cuerpos que esperan lo inesperable: lo que ya pasó, lo súbito, lo que no pasará jamás (Elizondo, 1969: 59; citado por Rivera Garza, 2008: 207).

Este fragmento fue extraído de un ensayo titulado “De la violencia”, donde el narrador mexicano reflexiona sobre las relaciones de la violencia con el tiempo, con la sexualidad y con el lenguaje. La tesis central de este ensayo concuerda con la tesis literaria de *La muerte me da*: la irrupción de la violencia sobre el cuerpo no puede ser representada mediante las técnicas habituales de escritura, sino presentada mediante una escritura sin causa ni forma, súbita, fragmentaria, desquiciada, interrumpida:

[La violencia es] un hecho sin causa y sin forma, el juicio es imposible y el lenguaje se des-significa. No hay modos o formas de violencia; la violencia es lo súbito y lo informe; como tal sólo tiene el modo y la forma

de la ruptura, del desquiciamiento, de la interrupción; la interrupción abrupta del lenguaje, el silencio de la imposibilidad del juicio, de un haber sido silenciado [...] la violencia se sufre en el modo más perfecto de este verbo; no se espera ni se recuerda, sólo se teme y se sufre (Eli-zondo, 1969: 61).

Mucho más evidentes son las referencias en torno a la prosa, la poesía y la poética de Alejandra Pizarnik, cuya presencia influye de manera profunda en la trama, como una especie de “secreto”. Mediada por la lectura de Cristina Rivera Garza, puede suponerse que la escritura de Pizarnik ha determinado en gran medida la forma de *La muerte me da*. Por su importancia explícita dentro de esta novela, resultaría muy productivo investigar las conexiones posibles entre la escritura de Rivera Garza y la de Alejandra Pizarnik. Para empezar el título, así como las citas del libro *Árbol de Diana* (Pizarnik, 1962) donde se alude a la castración masculina y al desmembramiento del poema; en seguida habría que reflexionar sobre la influencia estilística de las *Prosas completas* de Pizarnik y, muy en especial, la conexión del ensayo “La condesa sangrienta” (1966) con *La muerte me da*, en tanto alude al asesinato, al corte y la tortura “estética” del cuerpo.

La escritora argentina es “citada”, “parafraseada”, o “intervenida” mediante un ejercicio literario de Rivera Garza, que tiende a cortar la sintaxis para crear un texto vivo, a manera de un árbol que da vida y se nutre de las palabras. Como intriga policíaca, en *La muerte me da* la poesía de Pizarnik es el único indicio que deja el criminal detrás de sus crímenes, fragmentos textuales escritos con sangre o con lápiz labial, a la manera de un epígrafe que explicara el enigma policíaco. De este hecho se puede inferir que el asesino o la asesina intenta dirigir su mensaje a un público muy preciso: al público conformado por los hombres y las mujeres que conocen la poesía de Pizarnik y que, por tanto, pueden reconocer la ironía intertextual, implícita tanto en el crimen como en sus “epígrafes”: “Dígame, por favor, Cristina, quién es ese ‘todo mundo’, que

conoce tan bien este tipo de poesía –y entonces me volví a ver a la Detective como si acabara de regresar de un largo viaje o de despertarme de un sueño muy oscuro. Poesía. *Este tipo de poesía*” (Rivera Garza, 2008: 33).

“La viajera con el vaso vacío” –como se hace llamar el asesino o la asesina– procura implicar dentro de su sistema a los lectores que conocen “ese tipo de poesía” y que por lo mismo se vuelven sospechosos de los asesinatos. En primer lugar se involucra a la protagonista o informante o testigo que se llama Cristina Rivera Garza y es especialista en Pizarnik. En segundo lugar se sospecha de la Detective, quien intenta acercarse a la obra de esta escritora a partir de las pistas forenses y los enigmas poéticos; en tercer lugar, de la “Periodista de la Nota Roja”, que procura a la Informante y a la Detective para entrevistarlas sobre la relación entre Pizarnik y los castrados; y por último, de una tal Anne-Marie Bianco, la poeta sin rostro que escribe el poemario “La muerte me da”, incluido en el capítulo VII de *La muerte me da*, y que está basado en los crímenes de los castrados.

La trama de *La muerte me da* mantiene el interés del lector no tanto porque lo conduzca, a través de pistas sueltas, hacia la solución de los crímenes, sino por la enunciación y elocución de sus palabras, por los silencios y los guiños intertextuales, y sobre todo por la experimentación lúdica con la escritura y sus múltiples lecturas a partir de una obsesión central por la violencia y su expresión literaria.

Todas estas características de *La muerte me da* son afines a las características más explícitas de la obra de Pizarnik. Cada poema y cada prosa de la autora argentina parecen ejecutar una misma obra a través de intenciones, formas y sonidos diferentes. La muerte, el suicidio, el jardín, el lila, las sombras, la noche, los cuerpos, las voces, la viajera, la niña y la dama de rojo son imágenes de un dolor existencial que se remite a la infancia de la autora, así como a su persistente estado de desequilibrio, un desequilibrio al que procura darle forma, aunque es imposible fijarlo, estabilizarlo. Su poesía no es una estancia habitable

sino un constante movimiento signado por el viaje y la sensación de pérdida, ausencia y falta.

El inicio del libro del *Árbol de Diana* (1962) empieza con una breve introducción de Octavio Paz, estableciendo definiciones de este peculiar árbol que constituye una forma poética de apreciar su poesía, el cuerpo del poema, sus partes, sus rajaduras, sus cicatrices, jugando con las definiciones de este árbol simbólico y mítico:

Los antiguos creían que el arco de la diosa era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino del cosmos). Quizás se trata de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre y mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina (citado por Pizarnik, 2001: 101).

En estas palabras que Paz escribe sobre Pizarnik, es posible que Rivera Garza encontrara el vínculo que le permitió relacionar los crímenes de su novela con el sacrificio “por desmembración” de un adolescente al que alude el mito de Diana. Desde ese punto de vista, las castraciones de *La muerte me da* tendrían un sentido sacrificial: la castración del “árbol de Diana”, el desmembramiento de los jóvenes, es un sacrificio que permite estimular las palabras de la “profetisa”, es decir, de la “poeta” o de la “novelista”. El desmembramiento establece una supremacía de lo femenino (simbolizado por la diosa) sobre lo masculino (simbolizado por el adolescente sacrificado), pero no visto como un opuesto: como atributo de lo masculino en Diana, el desmembramiento del árbol (la pérdida de sus ramas, de sus hojas) es un signo no de ausencia, sino de un corte que “agrega” o “provoca” un “secreto” que se queda abierto y

que permite la “proliferación de voces” o la “proliferación de lecturas”, que propicia la castración del falocentrismo occidental.

Si observamos en su conjunto el *Árbol de Diana* de Pizarnik, vemos que está compuesto por breves poemas que semejan las hojas y las ramas de un árbol que se va deshojando pero mantiene su unidad. En este sentido, el tercer poema es muy interesante por su velada reflexión sobre la escritura femenina: “Sólo la sed / y el silencio /ningún encuentro // cuídate de mí amor mío / cuídate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / de la sombra de su sombra” (105). El capítulo II de *La muerte me da*, se titula, precisamente, “La viajera con el vaso vacío” y está formado por los mensajes secretos que alguien escribe directamente a la académica, personaje y testigo Cristina Rivera Garza, con partes de poemas, con partes de secretos, como si las palabras, los nombres, las identidades fueran un rompecabezas. A partir de estos mensajes, jugando con las voces y la identidad y el referente, la imaginación se transforma e hilvana el tema de la escritura, el cuerpo y la violencia:

Si tuviera un cuerpo, un cuerpo, una unidad y no esta aglomeración de miembros fantasmas, también estaría aquí frente a ti [...] si fuera un vaso vacío lo colocaría aquí, dentro del sexo [...] Si esto fuera un video. Si tuviera un cuerpo. Si fuera un vaso vacío. Si escribiera. Si yo fuera una mujer increíblemente pequeña. Mi nombre es Lynn. Lynn Hershman. Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo (91-92).

La obsesión de Rivera Garza por Pizarnik gira en torno a un grupo semántico de palabras que reiteran la ausencia de sí misma, el desdoblamiento de la identidad, la memoria y el silencio de la palabra que, paradójicamente, es el único instrumento que posee para dar sentido a la realidad que vive. La escritura es un viaje de lecturas y de recreación de sentidos: “La pequeña viajera / moría explicando su muerte / sabios ani-

males visitaban su cuerpo caliente” (núm. 34, 136). Otro poema significativo se titula “Fragmentos para dominar el silencio” y pertenece al libro *Extracción de la piedra de locura* (1968). Por estar escrito en prosa, este texto conmueve porque expresa una nostalgia de sí misma, una pérdida ancestral casi irremediable, que se convierte en un ejercicio de metaescritura, reflexión sobre las posibilidades de significar del lenguaje, sosteniéndose en el silencio y la muerte:

Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. Y lejos, en la negra arena, yace una niña densa de música ancestral. ¿Dónde la verdadera muerte? He querido iluminarme a la luz de mi falta de luz. Los ramos se mueren en la memoria. La yacente anida en mí con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardimos (21, 22).

En el capítulo IV de la novela, “El anhelo de la prosa”, Cristina Rivera Garza recurre al ensayo de crítica literaria para analizar no la prosa de Pizarnik, sino su deseo de escribir una prosa “propia”. En este relato se entrelazan dos vocaciones de las dos escritoras que es Cristina Rivera Garza: como autora y personaje de *La muerte me da*. Jugando con los paratextos, desde el epígrafe se sugiere la publicación de este ensayo en una revista real, la *Revista Hispanoamericana* (179), estableciendo un interesante juego entre la ficción, la autoficción, la metafiction que nos brinda una serie de datos y reflexiones sobre Pizarnik y su obra. El asesino utiliza los mensajes como un secreto que esconde el culpable de los asesinatos, parece como una especie de *pliegue* deconstructivista, para explicar cómo la fragmentación de la obra de Pizarnik fundamenta la fragmentación propia de *La muerte me da*:

La desmesura de un texto sin yo. Porque cuando aparece el deseo de la prosa, también está ahí “el deseo doloroso de escribir sobre algo o alguien

que no sea yo ni se relacione conmigo, deseo de enlazarme a lo de afuera, de mirar y describir, aun desfigurado (sí, como siempre será)”.

Este posicionamiento extrínseco al texto, esta introducción de la referencialidad en el cuerpo del texto, constituyó para Pizarnik un soporte temático, como lo fue en el caso de Erzébet Báthory, la condesa húngara con un pasado sangriento, pero también como un soporte formal, como funcionó en la apropiación de lo que llamó modelos o moldes (187).

Cuando se lee la *Prosa completa* (2002) es imposible no sorprenderse ante la variedad lúdica, irreverente y creativa de la escritura de Pizarnik, que explora la poesía en prosa, el teatro experimental, la minificción y la reseña crítica, la cual sobresale por su claridad para verter sus opiniones críticas. Entre estas prosas críticas destaca el ensayo de “La condesa sangrienta”, que se caracteriza por su claridad y fluidez argumentativa, con la cual sintetiza y transmite sus propias lecturas, sus apropiaciones de un texto que le es ajeno y que le permite, por tanto, satisfacer “el deseo doloroso de escribir sobre algo o alguien que no sea yo ni se relacione conmigo”, aunque en el proceso deba apropiarse de un texto ajeno, al que cita de manera casi literal. *La condesa sangrienta* de Pizarnik es una reescritura del libro *La condesa sangrienta*, escrito por la poeta Valentine Penrose acerca de la condesa húngara Erzébet Báthory, quien asesinó a 650 mujeres jóvenes para bañarse con su sangre. *La condesa sangrienta* de Penrose es reescrito por “La condesa sangrienta” Pizarnik de la misma manera que *La muerte me da* es una reescritura de la prosa de Pizarnik.

Aludiendo a la locura y a la violencia de la condesa, tal como las expresa el “ensayo/cita” de Pizarnik, Cristina Rivera Garza sugiere al lector que el asesino de *La muerte me da* es en realidad una asesina inspirada por Erzébeth Báthory, tal como lo sugiere en el undécimo mensaje que el asesino o la asesina escribe a la informante y personaje y académica y novelista Cristina Rivera Garza: “Nada es para tanto,

ni siquiera un pene. Tu detective debería saberlo. Ya dejen de jugar al escondite. Ya empiecen a jugar [...] Erzébet Báthory. Un nombre y un apellido. Ninguno de los dos es el mío” (Rivera Garza, 2008: 95).

Este juego de reflejos en torno a la violencia corporal “femenina” y la violencia textual como una preocupación estética de la misma, no sólo sirve para narrar los actos macabros de la condesa como una forma de placer o de perfeccionar su propia belleza, sino también para conjugar la belleza y el dolor a partir de una mujer que ejerció su maldad hasta su predecible final, cuando son descubiertos sus terribles actos y es condenada a la reclusión perpetua en su castillo. Sin arrepentirse, la condesa declaró entonces “que todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango”, con lo cual revaloriza su “derecho” de ejercer los mismos sangrientos privilegios que ejercían los hombres de su clase social. Igualdad de géneros expresada mediante el crimen de clase.

Desnudar es propio de la muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas [...] Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébeth Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para su poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero ¿quién es la Muerte? Es la dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Báthory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir [...] Porque, ¿cómo ha de morir la muerte? (Pizarnik, 2002: 286-287).

La escritura escindida y fragmentada que Rivera Garza adopta de la prosa de Pizarnik nos remite a una “violencia del lenguaje” que se manifiesta, también, como una violencia sobre la propia persona, cuyo primer efecto es el desdoblamiento de identidades. Este recurso narrativo crea un juego de autoficción tal como lo explica según Manuel Alberca. La autoficción parte de un reconocimiento entre el pacto autobiográfico

y el pacto novelesco, cuando un relato que se presenta como ficción retoma elementos autobiográficos, tal como se da en *La muerte me da*, donde el nombre “real” de la autora y la mención de su oficio “real” como novelista y crítica literaria fusiona ambos planos, el “real” y el “ficticio”. Más que escribir una novela autobiográfica, Cristina Rivera Garza desea crear una vacilación y ambigüedad en la interpretación del lector:

La autoficción pretende romper los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerlo vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica [...] Pero sobre todo, y esto es para mí lo más importante por controvertido que pueda ser desde la poética del relato, permite precisar el gradualismo variable y complejo con que el lector tiene que descifrar en estos textos situados a caballo de los dos grandes pactos narrativos, el autobiográfico y el ficticio. A este escenario literario lo he llamado en otro lugar el “pacto ambiguo” (9).

Este pacto ambiguo donde las autoras Pizarnik y Rivera Garza desaparecen, transmutando su yo en un ejercicio poético que la afirma más que la realidad misma, donde vive ausente y rodeada de una vida plena de soledad y vacío. La escritura, en este caso, afirma el yo a través de la ficción, porque tanto Cristina como Alejandra parecen decirnos que no existe otra realidad sino el lenguaje, y en este caso, un lenguaje literario que proyecta una experiencia fragmentada del yo. El nombre y presencia de Alejandra Pizarnik, el nombre de Cristina Rivera Garza no regresan a un referente, sino a una construcción subjetiva del lenguaje literario que emerge del texto y es cortado una y otra vez, por el lector, por la escritora, por la misma Pizarnik como dice una parte de su poema “Sólo un nombre”: “Alejandra Alejandra / debajo estoy yo / Alejandra” (65).

En este metadiscurso, la novela se vuelve un espacio de interpretación múltiple dónde el lector lee las huellas del asesino, pero también las huellas escriturales de Alejandra Pizarnik y de la violencia y la muerte como textualidad e intertextualidad. La ficción literaria como reflexión de sí misma y de su escritura, donde el reiterado tema de la muerte y el suicidio dan materia para escribir poemas como el ya citado “Fragmentos para dominar el silencio”: “La muerte ha resucitado al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino” (223). Entre las voces de Cristina y Alejandra se deconstruyen los sentidos y la necesaria presencia/ausencia de un destino concretado por las lecturas posibles de la novela.

UNIVERSIDAD DE ZACATECAS

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Enid. “A medida que la noche avanza”. *Debate feminista* 8.15 (1997): 3-34.
- ALBERCA, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” *Cuadernos del CILHA* 7/8. (2005-2006).
- ELIZONDO, Salvador. “De la violencia”. *Cuaderno de escritura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.
- LITTSCHWAGER, Marius. “Fragmentos de la violencia fronteriza: una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)”. Mayo 2011. <http://www.interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>
- MUCHEMBLED, Robert, *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*. Contextos. Barcelona: Paidós, 2010.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2001.
- _____. *Prosa completa*. Barcelona: Lumen, 2002.

_____. *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

_____. *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur, 1962.

RIVERA GARZA, Cristina. *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets, 2008.

UCHISATO, Gabriela Yumi. "El binomio palabra/silencio en la poesía de Alejandra Pizarnik". *Signos Literarios* 12 (jul.-dic. 2010): 67-108.

LOS SENDEROS DE LA VIOLENCIA EN EL *DIARIO DEL DESTIERRO* DE JOSÉ MANUEL PERAMÁS

*Decid a los de corazón apocado:
Esforzaos, no temáis; he aquí que
vuestro Dios viene con [...] retribución;
Dios mismo, Él vendrá y os Salvará.
Isaías 35:4 (RVG, 2010)*

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ

Uno de los sucesos más violentos del siglo XVIII en los virreinos hispanicos fue la expulsión de los jesuitas. Más de un millar de soldados de Cristo fueron desterrados de las distintas provincias americanas por orden del rey Carlos III, quien el 27 de febrero de 1767 había firmado un decreto en el que mandaba a expulsar a todos los miembros de la Compañía de Jesús de sus territorios.¹ El decreto, secreto hasta marzo de 1767, se hizo público en Madrid en los primeros días de abril de ese año; fue entonces que comenzó el arresto de los ignacianos que vivían en España. Si bien se señalaba que los jesuitas debían ser desterrados de todos los dominios de la Corona española al mismo tiempo, por la difícil comunicación de la época y las distancias en los territorios americanos, la expulsión inició tiempo después de lo ordenado. En las regiones sudamericanas, específicamente en la Provincia de Paraguay, comenzó el 12 de julio de 1767.

¹ El decreto dictaba: "He venido en mandar se extrañen de todos mis dominios de España e Indias, islas Filipinas y demás adyacentes, a los religiosos de la Compañía, así sacerdotes, como coadjutores o legos que hayan hecho la primera profesión, y a los novicios que quisieren seguirles, y que se ocupen todas las temporalidades de la Compañía en mis dominios" (Hernández 1908, 56). Extrañar o extrañamiento en el sentido de desterrar a país extranjero (*Diccionario de Autoridades*, s.v. 'extrañar').

Los soldados de Jesús asimilaron de distintas maneras su destierro; hubo quienes aceptaron el mandato y vivieron el exilio como una forma de expiación o una manera de emular la pasión de Jesucristo. Otros más desertaron de las filas de la Compañía, los llamados “malcontentos”. Otros, los menos, no soportaron ser despatriados y algunos enloquecieron, e incluso llegaron al suicidio. Hay quienes recurrieron a la escritura de vidas, diarios, memorias e historias, para plasmar la experiencia del éxodo que vivieron; de esta forma utilizaron la escritura como una manera de exorcizar esa vivencia. Estas escrituras constituyen un *corpus* de estudio muy rico y poco explorado por el crítico literario, y que merece mayor atención.² Entre los diversos testimonios que existen sobre el destierro ignaciano se encuentran: las *Memorias* escritas por Félix de Sebastián, que comprenden el exilio de los jesuitas de Nueva España, de las misiones del noroeste de la provincia mexicana y de la capitanía general de Guatemala; los relatos de viaje de Rafael de Celis (*Viajes en su destierro*) y de Antonio López Priego (*Historia del arresto*); las *Vidas* escritas por Juan Luis Maneiro y Manuel Fabri; asimismo, los apartados concernientes al exilio que se hallan en las *Historias* de la Compañía de Jesús de la provincia mexicana y de la quiteña, escritas por Francisco Javier Alegre y Juan de Velasco, respectivamente. Finalmente, el *Diario del destierro o La expulsión de los jesuitas de América en tiempos de Carlos III*, de José Manuel Peramás, que refiere el éxodo de los jesuitas de

² Entre los trabajos significativos que se centran en el estudio del extrañamiento jesuita pero desde un enfoque histórico cabe citar: Elsa Cecilia Frost, *Testimonios del exilio* (2000. México: Jus); Eva María St. Clair Segurado, “Arresto y conducción a Veracruz de los jesuitas mexicanos”, e Inmaculada Fernández Arrillaga, “Manuscritos sobre la expulsión y el exilio de los jesuitas (1767-1815)” (ambos en Enrique Giménez López [ed.]. 2002. *En el tercero perecerán. Gloria, caída y exilio de los jesuitas españoles en el siglo XVIII*. Salamanca: Universidad de Alicante. 221-249 / 493-511); E. Vargas Ugarte, *Manuscritos peruanos en las bibliotecas y archivos de Europa y América* (en Nicholas Cushner. 1964. *Philippines Jesuits in exile*. Roma: Institutum Historicum S. I.); Aurelio Espinosa, *Los jesuitas quiteños del extrañamiento* (1960. Puebla: Cajica); Guillermo Furlong, *José Peramás y su Diario del destierro* (1952. Buenos Aires: Librería del Plata); y Jeffrey Klaiber, “Profetas en el exilio: Clavijero, Molina, De Velasco y Viscardo y Guzmán” (2007. *Los jesuitas en América Latina 1549-2000. 450 años de inculturación, defensa de los derechos humanos y testimonio profético*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya. 155-194).

la Provincia de Paraguay. Esta última obra es el objeto de estudio de este trabajo; aquí me interesa destacar cómo se representa la violencia ejercida contra los ignacianos de esta amplia Provincia, que comprendía algunas regiones de Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Brasil y Chile, durante el exilio de 1767.

Para tratar la violencia en el *Diario* de Peramás es necesario asentar tres premisas; la primera asociada con el término violencia, la segunda con el acto de desterrar y la tercera con los actores implicados en este hecho. Sobre la primera premisa, es importante destacar que en este trabajo se entenderá por violencia el “uso intencional de la fuerza objetivada o como amenaza, dirigida contra uno mismo, otra persona, grupo o comunidad, cuya intención es la de causar daño (físico o psíquico)” (Ferrándiz 2004, 161). En esta definición, propuesta por la Organización Mundial de la Salud en 2003,³ también se indica que la violencia es un constructo socio-cultural situado en un tiempo y espacio histórico específico. Esta última aclaración es importante porque me interesa resaltar cómo se representa la violencia en un texto escrito en el siglo XVIII y qué recursos o estrategias utiliza el autor, un sacerdote jesuita, para mostrarla y evidenciarla.

³ Cabe destacar que esta propuesta contiene algunos elementos que ya se encontraban cifrados en las acepciones de violencia del siglo XVIII. En la centuria ilustrada había alrededor de siete acepciones, entre las cuales sólo dos se referían a la fuerza objetiva ejercida contra una persona: en la primera se concebía como violencia “la fuerza que se hace a uno” (Covarrubias, s.v. ‘violencia’); o “la fuerza con que alguno se le obliga a hacer lo que no quiere, por medios a que no puede resistir” (*Diccionario de Autoridades*, s. v. ‘violencia’); y la segunda se refería a la violación de una mujer: “el acto torpe ejecutado contra [su] voluntad” (*Diccionario de Autoridades*, s. v. ‘violencia’). Las otras cinco acepciones de violencia se centraban en acciones o actividades ejercidas sobre algunas cosas, movimientos o modos de proceder, que cambiaban el estado o situación natural de algo. A lo largo del siglo XIX se siguen conservando estas acepciones de violencia; y es ya entrado el siglo XX, cuando se comienza a profundizar sobre este concepto y sus variantes, como la violencia verbal, simbólica, estructural, moral, etc. Esto no significa que esos tipos de violencia no existieran en los siglos anteriores; sí existían, pero aún no se les bautizaba con esos nombres. Cabe destacar que las nuevas categorizaciones ayudan a comprender mejor el fenómeno de la violencia y a descubrir su funcionamiento, como se observa en este trabajo.

En el texto de Peramás se encuentra la violencia como fuerza objetivada, resultado o consecuencia inmediata de la decisión real del exilio, pues en la *Pragmática* del destierro se había autorizado el uso de la milicia y tropa para auxiliar y cumplir con la orden real del extrañamiento jesuita, y los integrantes de la milicia estaban acostumbrados a tratar con rudeza y crueldad a las personas que arrestaban, pues éstas eran consideradas enemigos del reino o criminales. Uno de los momentos que más impresiona al autor y que sirve para ejemplificar la violencia objetivada se presenta cuando los soldados a tropel entran al Colegio de Córdoba y uno de ellos coloca dos pistolas en el pecho de un portero, quien era un hermano coadjutor jesuita. Este acto de armas es señalado como exagerado y brutal, pues, según Peramás, el “pobre portero” era débil y flaco (párr. 7).⁴

En el *Diario* también aparece la amenaza como forma de intimidación al hombre y a su grupo de pertenencia; este tipo de violencia es la que más estragos causa a los jesuitas y a toda su comunidad, pues el sentimiento de estar amenazados con perder la vida o ser los causantes de algún daño a sí mismos o a sus hermanos de la orden, o bien el miedo de perder su condición de religiosos o la aprobación de sus superiores, constantemente se apropia de la voluntad de varios ignacianos hasta irles robando su identidad; a varios soldados de Cristo, incluso, los anula como hombres de fe y de religión. Muestra clara de esta clase de violencia se encuentra en la realizada contra el grupo de los novicios, quienes fueron amenazados constantemente por los comisarios con dañar a los sacerdotes y maestros de su comunidad, con perjudicar a sus familiares y con la idea de que permanecer en la Compañía les traería como consecuencia que sus almas se perdieran; asimismo, los novicios fueron

⁴ En lo sucesivo, toda cita del *Diario* (que está dividido en párrafos) se colocará en el texto indicando sólo el número de párrafo donde se encuentra, lo anterior no aplica para el texto de la obra que no se encuentra ubicado en párrafos, como la carta-dedicatoria con la que inicia y el poema con el que cierra, ya que estas citas se indicarán con el número de página de la edición consultada, que es la de Lila Perrón de Velasco, cuyos datos bibliográficos completos se pueden consultar al final de este texto.

separados del resto de la comunidad jesuita y algunos, como en el caso de un novicio mexicano, fueron encarcelados en calabozos durante varios días para que abandonaran la Compañía; así, Peramás señala que desde los primeros días de arresto, los comisionados fueron “llevando a los novicios a S. Francisco, sin saber nosotros a dónde ni a qué los llevaban. Les dijeron que era para que reflexionasen sobre su estado de seguir o no a los jesuitas” (párr. 26). Según los testimonios que presenta el autor, los “halagos y promesas, amenazas y asperezas” (párr. 215), una forma de coerción, se convirtieron en la manera más segura para que los novicios desertaran de la orden y para que perdieran la confianza en ésta; así, con esta estrategia, los comisionados lograron, en diversas ocasiones, alcanzar su objetivo de desintegrar la Compañía.

Acerca de la segunda premisa, hay que advertir que el destierro, al ser “una pena que consiste en expulsar a alguien [o a un grupo o comunidad] de un lugar o de un territorio determinado para que temporal o perpetuamente resida fuera de él” (*DRAE*, s.v. ‘destierro’) supone de inicio un ejercicio de violencia, pues se obliga a alguien o a un grupo de personas a romper lazos con su tierra (ya sea natal o adoptiva) y su gente, con la cual se siente vinculado de manera afectiva y cultural. Por esta razón, el *Diario* plantea desde el principio un hecho penoso, trágico, que regularmente produce diversos sentimientos negativos en las víctimas del exilio: dolor, desesperanza, miedo, melancolía, furia, enojo, inseguridad, etc. Cabe destacar que el destierro está considerado como un tipo de violencia política, en la que, a decir de Francisco Ferrándiz, se “incluye aquellas formas de agresión física y terror administradas por las autoridades oficiales” (2004: 162). Como bien señala Ferrándiz, “esta es la forma de violencia más presente en la historia” (2004: 162) y en el caso del exilio jesuita supone el enfrentamiento de la Corona española (rey Carlos III) y algunos de sus subordinados (los ignacianos). Este último planteamiento me lleva a establecer la tercera premisa: un acto violento implicaría la existencia de tres tipos de actores, según David Riches: victimarios, víctimas y testigos (Ferrándiz, 2004: 162). En el *Diario*, se

encuentran sobre todo víctimas y victimarios. Los comisarios o comisionados que deben ejecutar la orden del destierro son las autoridades oficiales que asumen la figura del victimario, aunque, en algunas ocasiones, también se sugiere que el propio rey es el principal victimario; mientras diversos miembros de la Compañía de Jesús son presentados como víctimas; no obstante, algunos integrantes, sobre todo los llamados “malcontentos” o desertores, son duramente juzgados por Peramás. Los testigos son, unas veces, los jesuitas, y otras, el pueblo; incluso el lector, en diversas ocasiones, se convierte en un testigo de las injusticias y penas que vivieron los ignacianos de la Provincia de Paraguay durante los 14 meses que duró su expulsión de territorios hispánicos.

Referente a esta última premisa, hay que recordar que en la época toda decisión del rey era inapelable, pues en él descansaba la potestad divina y real de todo un reino; además, los jesuitas tenían un doble voto de obediencia, por lo que tenían que acatar lo que sus superiores ordenaran, primer voto; y debían acudir al llamado del papa, segundo voto. Estas dos condiciones debieron tomarlas en cuenta los jesuitas al momento de escribir sobre su exilio, pues exponer abiertamente su desaprobación a la orden real del destierro en ese tiempo podría haber sido considerado no sólo un acto de desobediencia y rebeldía, ya que estaban faltando al mandato de un superior, que era el mismísimo Carlos III, sino también una herejía, al contravenir el designio de quien se asumía como el elegido por Dios para gobernar en la tierra.

Tomando en cuenta las premisas anteriores, surge entonces la siguiente pregunta: ¿cómo Peramás logró salvar su obra de la sedición, como sucede con un libelo o panfleto, o cómo evitó caer en herejía, sin dejar de mostrar las injusticias, los errores y la violencia de la que fueron objeto los jesuitas? Parte de la respuesta a estas preguntas se halla en el género o géneros que el autor utilizó para escribir sobre el destierro.

EL DIARIO: UN GÉNERO DE DENUNCIA Y DE DEFENSA
PARA LA COMPAÑÍA DE JESÚS

La elección del género diario para relatar el exilio le supuso a Peramás varias ventajas: la primera consistió en que podía narrar cronológica y detalladamente los sucesos que le ocurrieron en el destierro, lo cual también le otorgó a su narración verosimilitud y credibilidad, pues la experiencia directa del destierro le daba la posibilidad de presentar los hechos ordenados y de ofrecer noticias de primera mano. Hay que advertir que aunque su texto tiene la forma de un diario, no se trata de una obra escrita día a día y contemporánea a los hechos ocurridos, sino se trata de un artificio que el autor usó para organizar cronológicamente diversos episodios del exilio de su provincia. Por la fecha que se coloca al inicio de la carta-diario de José Manuel Peramás, 24 de diciembre de 1768, se deduce que el autor habría tenido un par de meses –llega a Faenza en septiembre de 1768, según el mismo *Diario*– para idear y preparar su obra, y también habría tenido tiempo suficiente para recabar una serie de documentos (cartas y poemas) que la iban a nutrir. El *Diario* recurre al motivo tradicional de la obra solicitada por un amigo o mecenas para dar cuenta “de todo lo acontecido desde el primer día de la fatal desgracia de los PP. Jesuitas Españoles hasta su destino” (Peramás 2008: 19); este recurso evidencia dos situaciones: en primer lugar, que su diario está apoyado en la memoria y sus recuerdos, y que su narración es una elaboración que se realizó con posterioridad al destierro; y, en segundo, que el autor intenta convencer al lector de que la obra es resultado de una obligación, de una petición que debía obedecer para escribir sobre el extrañamiento; Peramás intenta excusarse de haber creado el *Diario* por iniciativa propia.

La segunda ventaja de usar la forma del diario radica en que es un género abierto y subjetivo, por lo que el autor podía intercalar en su obra diversos comentarios personales con otros de personas distintas a través del método de las citas; asimismo, podía insertar opiniones de otros

mediante la incorporación de varias formas de escritura y géneros, como el epistolar (las cartas), el poético (poemas) y el tratado. Esta incorporación de diferentes textos fue la estrategia que el autor halló para hacer una reseña pormenorizada de la violencia que sufrió la orden, ya que en los otros textos introducidos se percibían diferentes ataques, agresiones físicas, terror, amenazas e intimidación sobre la Compañía de Jesús, como es el caso de la “Carta de un novicio de Méjico”. Esta inclusión de géneros también le dio la oportunidad de fortalecer su testimonio, pues esos otros documentos y voces coincidían con el autor acerca de que el maltrato hacia los ignacianos no estaba justificado y que en tal comportamiento no había honorabilidad. La visión negativa del destierro que ofrece Peramás se refuerza con las otras miradas que se desprenden de las cartas y poemas reunidos en el *Diario*.

Finalmente, el desarrollo de ciertos temas y asuntos en el *Diario*, como las virtudes de los jesuitas (su fortaleza, paciencia y tolerancia), los comentarios sobre la naturaleza de América, las estampas etnográficas y costumbristas, y la intercalación de cartas, poemas y un tratado, muestran otra ventaja de usar el diario, que consiste en la libertad que el género ofrece para exponer los objetivos y fines de la obra, pues el diario no necesariamente tiene una finalidad establecida, única e inamovible. Entre los objetivos que se identifican en el *Diario* se encuentran algunos cercanos a la ideología jesuita, como los de exaltar la vida, virtudes y trabajos de los misioneros y padres ignacianos en América,⁵ o preparar textos edificantes para que sirvieran de ejemplo a los futuros jesuitas u hombres venideros. Otros objetivos obedecen al momento del destierro; entre éstos se encuentran: a) historiar el exilio jesuita, como reza el título de la obra: *La expulsión de los Jesuitas de América en tiempos de*

⁵ Peramás compuso, a la manera de las vidas ejemplares y cartas de edificación escritas desde antaño por los mismos soldados de Cristo, *Vida y obra de seis humanistas*, libro publicado en 1791 en Italia; ahí, nuevamente hace “una síntesis de geografía e historia americana, y viene a ser un cuadro general del campo de labor en el que trabajaron los héroes cuyas vidas” narra (Peramás 1946b, 8).

Carlos III; b) defender la Compañía de Jesús de las críticas de los detractores que habían originado, con calumnias, el extrañamiento; c) demostrar la inocencia de los jesuitas; y d) obtener la buena voluntad de diversos cristianos y de algunos lectores de la obra,⁶ lo cual les permitiría a los soldados de Cristo resarcir su nombre y fama, y recobrar su dignidad como sacerdotes u hombres de religión.

En el *Diario del destierro* se observa la leyenda negra que persigue a los ignacianos en Europa, leyenda que el autor en numerosas ocasiones trata de desmentir. Esta leyenda se había construido con varios episodios históricos nada laudables para la Compañía, en los que se encuentran las expulsiones de la orden de los territorios de Portugal y Francia. Anterior a la expulsión de los soldados de Cristo de los espacios hispánicos, los jesuitas fueron desterrados de los territorios portugueses en 1759 y de los franceses en 1764, acusados de organizar motines y rebeliones, atacar contra reyes y acumular una fortuna cuantiosa. En los dominios españolas se hablaba de varios motivos por los que habían sido expulsados: se señalaba que algunos jesuitas cuestionaban el derecho de Carlos III al trono, pues era tildado de bastardo; se les acusaba, también, de querer construir en América un Estado independiente con los indios guaraníes; asimismo, se les atribuía el motín de Esquilache, en el que la vida del rey estuvo por perderse (véase Hernández 1908, 15-46). Éstos son los motivos principales por los que fueron desterrados; sin embargo, Carlos III jamás señaló abiertamente las razones que lo llevaron a expulsarlos, lo cual originó cierto descontento en el papa Clemente XIII y en la orden jesuita. Dos destierros masivos se hicieron en el siglo xv, cuando fueron expulsados los judíos y musulmanes; en esa ocasión el rey de la Corona española señalaba “claramente” el motivo de esa decisión: unificar el reino español. En 1767 las razones del destierro masivo no fueron

⁶ Diversas expresiones empleadas por el autor evidencian que en su *Diario* el lector tiene un papel activo al momento de sacar conclusiones y juicios que favorezcan la imagen de la Compañía: “tú puedes lector hacer juicio ahora” (párr. 52) o “Fácilmente puede el lector haber conjeturado” (párr. 65).

claras, por lo que el autor presenta diversos motivos, que son calificados como apresurados. Inteligentemente, Peramás los presenta en boca del papa y mediante una carta que transcribe en su *Diario*. Si Peramás hubiera formulado en voz propia las razones del exilio y las hubiera censurado de injustas y apresuradas, su obra y persona hubieran caído en un acto de insubordinación y herejía. En la carta citada, el papa señala:

Y ahora que es cuestión de un cuerpo entero de Eclesiásticos dedicados y consagrados al servicio de Dios y del público, sin examinarlos, sin oírlos, ni sin darles tiempo de justificarse, ¿el mismo Monarca cree poderlos exterminar y enteramente privarlos de su reputación, de su patria y de los establecimientos que en ella tenían, cuya posesión no era menos legítima que la adquisición? ¡Ay, Señor!, y ¡qué grande es esta resolución! Si nunca puede ser justificada delante de Dios, Soberano Juez de todas las criaturas, ¿de qué servirá a V. M. la aprobación de los que se lo han aconsejado, los aplausos de los que han concurrido a la ejecución, el silencio de vuestros fieles súbditos, y la resignación de aquellos contra quienes fulmina tan terrible golpe? (párr. 174).

En la voz del papa, quien en algún momento se había negado a recibir a los jesuitas en los estados pontificios, se suman todas las recriminaciones de los jesuitas desterrados, en especial las de Peramás; esta epístola sirve para dar forma y materializar los pensamientos e ideas de los ignacianos violentados durante el destierro; ahí el Sumo Pontífice sí se atreve a destacar que la resolución del extrañamiento no estaba justificada ante Dios, ante quien el rey debía rendir cuentas, sino estaba dictada por el consejo humano; y con este señalamiento sutilmente se cuestiona el derecho divino del rey a gobernar. El papa juzga al monarca por su premura, por haber permitido que los jesuitas fueran vilipendiados, desterrados y se les hubiera quitado el honor. A través de esta carta, el autor nuevamente presenta las penurias a las que se enfrentaba su orden: el miedo, la intimidación, las amenazas y el deterioro físico que

alcanzaron por verse obligados a salir urgentemente de territorios hispánicos y en condiciones no aptas para seres humanos. Esa carta resulta trascendental en el *Diario* para evidenciar la poca claridad que tuvo Carlos III al exponer las razones del extrañamiento jesuita, así como la decisión injusta e inadecuada de castigar a todos los miembros de la Compañía por las posibles acciones de unos cuantos:

V. M. dice que ha sido reducido a tomar esta partida por la obligación que tiene de mantener la paz y tranquilidad de sus Estados: puede ser que quiera darnos a entender por estas razones que algunos alborotos acaecidos en su gobierno de sus pueblos han sido ejecutados o fomentados por algún miembro de la Compañía de Jesús; y cuando esto fuese, ¿por qué, Señor, por qué no se castiga los culpados sin hacer experimentar la pena a los inocentes? Nosotros le decimos delante de Dios y de los hombres, que el cuerpo, el Instituto de la Compañía de Jesús, está absolutamente inocente (párr. 174).

En las cartas que reproduce Peramás se enfrentan dos discursos emanados de las autoridades más importantes de la época (rey, detractor de la Compañía/papa, protector), por lo que resulta un gran acierto que en su obra el misionero haya utilizado la voz del Sumo Pontífice para defender la Compañía, cuyo estatus lo ponía en igualdad de circunstancias para dialogar y recriminar la decisión del rey. Por los argumentos ofrecidos por el autor y su elocuencia, el receptor del *Diario del destierro* se inclinará por favorecer con su compasión y justificación a los soldados de Cristo. Cabe subrayar que exponer abiertamente los supuestos delitos y acusaciones que se les hacían a los jesuitas, y con posteridad desmentirlos, es necesario en la obra para que quede perfectamente establecido quiénes son los victimarios y quiénes las víctimas durante el destierro de 1767.

Una vez señalados y establecidos los actores de la violencia en el *Diario* conviene detenerse ahora en los distintos episodios o pasajes que

componen el extrañamiento jesuita, en los que se presentan diversos ejemplos de la violencia que sufrió la orden durante su traslado a los estados pontificios.

EL VIAJE O TRASLADO AL VIEJO CONTINENTE:

OTRA FORMA DE VIOLENCIA

Como ya se mencionó, en el *Diario* aparece una violencia constante bajo la forma de amenaza, ejercida por un victimario o victimarios que pueden ser soldados o religiosos de otras órdenes o grupos, que están continuamente presionando a los ignacianos para que dejen la orden jesuita o para causarles terror o miedo ante su posible futuro; también existe una latente agresión y daño a sus cuerpos por las situaciones límites a las que los exponen, debido a las malas decisiones que suelen tomar los comisionados o funcionarios encargados de guiar su destierro. Es así como el viaje o su traslado al viejo continente se constituye en otra forma de violentar los cuerpos y espíritus de los desterrados, ya que son transportados cual si fueran delincuentes o esclavos de galeras. El *Diario*, aunque está construido mediante párrafos (334 en total), como si fuera una obra clásica griega o romana, admite una división en seis momentos, los más representativos del destierro, y en los que se evidencian las consecuencias nefastas del extrañamiento y los abusos que se cometieron en contra de los ignacianos. Esos momentos están relacionados con el tiempo que pasaron en un determinado espacio y con los padecimientos sufridos en esos lugares: el primer momento se da cuando son arrestados en el Colegio de Córdoba y permanecen en el refectorio (abarca del primer párrafo al 46); el segundo ocurre cuando parten de Córdoba y llegan a los navíos (párrafos 47 al 134); el tercero se presenta en el viaje en barco hasta Cádiz (éste abarca los párrafos 135 al 163). El cuarto sucede en el puerto de Santa María, en Cádiz (párrafos 156 al 216); el quinto ocurre en su viaje por mar del puerto de Santa María a Italia (párrafos 217 al 294). El sexto

y último momento sucede del transcurso de Sestri a Faenza, cuando finalmente diversos jesuitas de la Provincia de Paraguay llegan a su destino.

En el primer momento, cuando se encuentran detenidos en el Colegio de Córdoba, se destaca el trato que los soldados les dan a los jesuitas, similar al de los criminales en una prisión. La leyenda de la fortuna y bienes que los ignacianos habían acumulado en sus colegios durante casi dos siglos en territorios americanos mueve al comisario Francisco de Paula Bucareli y Ursúa a dar la orden, a su capitán Fabro, de apresar a los ignacianos a media noche; de tenderles una emboscada y de asaltarlos como si fueran ladrones. El autor deja ver que el proceder de los comisionados del rey no es el más adecuado para tratar a los religiosos de la Compañía, pues engañan, roban y mienten: es el caso del franciscano Barzola, quien ayuda a Bucareli en la aprehensión de los ignacianos de Córdoba. Aunada a la denuncia que el autor hace del abuso que sufrieron por no tener plata suficiente en los colegios, Peramás se permite en varias ocasiones ser irónico: así, señala que los soldados, al ver su pobreza, decían: “aquí no hay más que hurtar que cilicios y disciplinas” (párr. 25) y entonces él, para sí mismo, contestaba: “Dios quiera que los usen, que bien lo necesitan” (párr. 25).

Durante el destierro los comisarios se encargan de mermar la condición humana de los jesuitas; así, encierran en el refectorio del colegio, una especie de comedor, a 133 sujetos; este espacio era demasiado pequeño para tantos ignacianos, pues le correspondía a cada jesuita un metro cuadrado para hacer su vida diaria; asimismo, no les permiten realizar sus necesidades básicas para sobrevivir: comer, dormir y defecar se convierten en un suplicio para los soldados de Cristo. La comida es escasa; el descanso es negado a falta de camas y lugares para dormir, y finalmente la privacidad para defecar es anulada, por lo que deben orinar y evacuar en una esquina del refectorio, frente a sus compañeros, y, lo que es peor, en el mismo espacio donde diariamente comen y duermen.

Otra forma de violencia hacia los ignacianos que se observa en este primer periodo es la reducción o suspensión de sus actividades de

antaño, pues durante el destierro no podían enseñar ni confesar ni impartir misa, e incluso se les prohibió utilizar su hábito, símbolo de pertenencia a su comunidad religiosa. Al impedirles desempeñar sus tareas religiosas y su vocación, los oficiales obvian la naturaleza de los jesuitas; toda una vida de preparación espiritual y dedicada al sacerdocio es desautorizada y suprimida; de esta manera, les van robando y aniquilando su identidad como hombres de religión. En algunos jesuitas, el deterioro físico y la privación de sus labores religiosas socavan permanentemente su dignidad y su confianza en Dios.

Del segundo momento, en el que salen del Colegio de Córdoba y se dirigen a los navíos, resalta la incomodidad que padecen los jesuitas en las carretas en las que viajan, pues nuevamente un espacio físico es saturado. En la época, regularmente sólo uno o máximo dos sujetos ocupaban una carreta, pero para la expulsión de la Compañía los oficiales deciden subir a cuatro sujetos con el poco equipaje que les permitían llevar. Además, durante el trayecto, padecen hambre, pues sólo reciben una comida al día.

Antes de partir a Cádiz, el tercer momento, el autor se permite hacer un breve tratado de la fauna, flora, hidrografía y orografía de la Provincia de Paraguay, Tucumán y la Plata; también lo hace de los avances de la cultura americana y de las múltiples tareas que realizaban los jesuitas por los indios en las misiones y ciudades del nuevo mundo. Cabe recordar que Peramás era de origen español y viajó a América siendo aún estudiante de teología. Hacia 1755 llegó a la Provincia de Paraguay, y una vez recibidas las órdenes religiosas, en 1758, fue destinado a la Misión de San Ignacio de Miní, donde tuvo la oportunidad de conocer la vida y costumbres de los indios guaraníes. Esta estancia le sirvió para poder escribir con tanto detenimiento y detalle los pasajes dedicados a la Provincia de Paraguay. Según Guillermo Furlong, vivir en las misiones era su “sueño dorado y su única ambición después del sacerdocio” (Peramás 1946a, 12), lo cual se evidencia por la pasión con la que escribe sobre el territorio guaraní.

En el *Diario*, la inserción de este breve tratado natural y cultural en el segundo momento del destierro cumple, al menos, con tres intenciones principalmente: 1) contrarrestar la idea que se tenía en Europa sobre la inferioridad de las especies naturales y de la gente en América; al respecto, Peramás indica: “para que vean cuán al contrario están las cosas que lo que nosotros pensamos en Europa, pues aquí se piensa que en las indias no hay formalidad alguna, ni casas, ni colegios; no por cierto, pues hay ciudades y colegios muy buenos” (párr. 123); 2) evidenciar la labor jesuita con los indios, a quienes habían civilizado y cristianizado, cuyo solo trabajo de evangelización justificaba la legítima permanencia de los soldados de Cristo en América. En este punto, Peramás, además, se permite invitar a los detractores de la Compañía a que visiten y participen de las actividades de los misioneros:

Aquí quisiera yo que entraran aquellos que nos tienen por soberbios, ambiciosos y acaudalados, para que vieran en qué consistía nuestra soberbia, en qué se fundaba nuestra ambición y en qué estriban nuestros caudales; porque miraran que nuestra soberbia se reducía a ejercer, no sólo los oficios de pastores, labradores, albañiles y carpinteros, sino también, muchas veces de guisar, coser, tejer e hilar. Advirtieran a nuestra ambición volar por aquellos montes en busca de indios silvestres, sufriendo en estas gloriosas excursiones increíbles trabajos y fatigas. Vieran que nuestros caudales y riquezas se reducían a una pobre choza de cuero expuesta al calor, al frío, al viento, a la lluvia; o a una desdichada comida de un pedazo de carne mal asada, y ésta de vaca o de potro o de mono, sin pan alguno, y si le había, hecho de raíces tan insulsas que más se apetece dejarle que comerle, a un vestido de pobre paño burdo o de cueros mal curtidos (párr. 133).

Con esta invitación, en tono irónico, el autor desmiente la leyenda de la riqueza de los ignacianos.

Y siguiendo con las intenciones del tratado, finalmente, 3) mostrar la decisión tan inhumana del destierro, pues a los ignacianos de origen

americano y a los jesuitas europeos, que con mil trabajos habían pasado al nuevo mundo para ocuparse de los indios y habían adoptado como patria el nuevo continente, se les imponía la penosa obligación de salir de este territorio para irse a otro. El lector debe conocer lo que los jesuitas han perdido y les han arrebatado para entender su dolor al ser exiliados; sólo exponiendo los tesoros naturales y culturales americanos, Peramás podía mover el corazón de su lector y despertar su empatía.

Del tercer momento, el viaje a Cádiz, se destacan las penalidades que sufrieron en el océano: las tormentas, tempestades, los piojos, liendres, moscas, pulgas, malos olores (de los marineros y tropa), las conversaciones mundanas, la sed y la hambruna. Los subtítulos de sus párrafos en estos pasajes son realmente afortunados y muestran el humor de Peramás, que le permite en muchos momentos ser crítico de la barbaridad con que actuaban los oficiales que debían ejecutar el exilio: por ejemplo, en el párrafo titulado “Prosigue el buen trato” muestra la comida agusanada y con excrementos de ratas y cucarachas que les proporcionaban en el navío. En este apartado, además, son importantes las cartas que coloca del rey y del papa, ya que, como ya se ha mencionado, se pueden ver las disputas que causaba la decisión del destierro.

Del cuarto al sexto momento, José Peramás presenta los avatares que sufrieron los jesuitas ante el desplazamiento que tuvieron que realizar por mar hasta llegar a los estados pontificios: viajes en barcos inmundos, tempestades, naufragios, guerras, asaltos, maltratos y robos de los soldados franceses, extorsiones, hambruna, muerte de sus compañeros, descansos en establos, entre otros. Así también, muestra el sentimiento de desarraigo que los jesuitas sentían en Europa, donde la mayoría de personas los trataba como parias; asimismo, se expone la añoranza que sentían varios hermanos por un territorio perdido, su patria, su América.

Cabe destacar que dentro del sexto momento sucede uno de los episodios más denigrante para los ignacianos: mientras navegan el recipiente que contenía el arroz se rompe y su único alimento cae en la cubierta del

barco; entonces los jesuitas, quienes están sumamente hambrientos, se amontonan y comienzan a recoger la comida de las maderas para alimentarse; de esta manera, aquella comida que por “sucía y asquerosa” (párr. 291) jamás los soldados de Cristo se la hubieran dado a los pobres, deben tomarla para sobrevivir y evitar morir de inanición en el barco. En los distintos estadios del viaje o traslado a Europa, el autor evidencia a detalle el estado miserable y lamentable al que los ha reducido el destierro; asimismo, presenta como culpables a los tiranos, déspotas, malvados y bárbaros ejecutores del extrañamiento.

RESIGNACIÓN Y ESPERANZA EN DIOS:

CAMINOS PARA SOBREVIVIR AL DESTIERRO

José Manuel Peramás, además de representar la violencia con que fueron tratados sus hermanos en el destierro, muestra la forma que la Compañía encontró para sobrevivir; en su *Diario* no se hallan sólo lamentaciones y penas, también se encuentra el humor, la risa y hasta la consolación. El autor trata de encontrar actos en el destierro que reivindiquen y sostengan a los miembros de la Compañía, y que, de igual manera, hagan soportables esos malos tiempos: uno de estos eventos ocurre cuando diversos soldados de Cristo encuentran a sus condiscípulos, maestros, conocidos y hermanos de carne, en el hospicio del puerto de Santa María:

Entre éstos unos hallaban a sus connovicios, otros a sus discípulos y finalmente otros a sus parientes y hermanos; y como unos y otros cuando se apartaron, se apartaron hasta la otra vida, como ahora se volvían a juntar y ver era indecible el gusto que se recibía con estas vistas. Todos nos contaban los trabajos que habían pasado, unos en sus Provincias, otros en el mar, etc. De este modo, digo, nos suavizaba el Señor lo que padecíamos (párr. 188).

Esa alegría del reencuentro es un momento afortunado que les permite vivir y experimentar el destierro. Ese exilio también les permite reconocerse como hermanos no sólo en Cristo, sino también como sujetos unidos por la misma tragedia y desgracia (párr. 205). El extrañamiento les deja una marca o huella que, aún sin conocerse o tratarse con anterioridad, cuando dos jesuitas se hallan en un mismo sitio se sienten como amigos de antaño y entre ellos parece que existe una confianza e intimidad que hubiera estado desde siempre.

Las pocas ayudas que reciben los soldados de Cristo durante su destierro son siempre muy agradecidas y vistas como bendiciones: desde las pequeñas muestras de afecto del pueblo que no desea que se marchen, hasta aquéllas más significativas, como la ocurrida en el hospital de Santa María, donde una señora se encarga de vigilar y cuidar de los sacerdotes más enfermos. Asimismo, interpretan como justicia divina aquellos actos donde sus agresores, como Bobadilla, son detenidos, embargados y acusados de ladrones. Con estos pequeños episodios de consolación, como bien los ha llamado Lila Perrén (Peramás 2008, 13), se fortalece la fe y seguridad de los ignacianos en la Compañía de Jesús y en Dios. Pese a las necesidades sufridas, cuanto más son ofendidos, humillados, agredidos, violentados y privados del sustento humano, el espíritu de los jesuitas se fortalece y crece en virtudes, como la humildad, lo cual los acerca a su destino anhelado: la muerte y su encuentro con el Creador.

Resignación y esperanza en Dios son las piezas claves en los ignacianos para soportar “el verse ahora despojados de sus bienes, echados de sus colegios, desterrados de sus patrias, cercados de soldados, y [...] aborrecidos de todos” (párr. 205). El autor finaliza su *Diario* con un acto de fe: frente a tantas adversidades, la orden se compromete a seguir en pie y constante con la ayuda de Cristo; actitud que seguramente debía admirar el resto del mundo y que debía incomodar a los enemigos de la Compañía.

Peramás, finalmente, se enfrentó a la situación de escribir sobre su experiencia del destierro, pero su *Diario* no era de uso personal, era una obra para la comunidad jesuita y para diversos lectores ajenos a la orden religiosa. Al escribir su obra, el misionero tuvo que enfrentarse seguramente a los siguientes cuestionamientos: ¿cómo representar el hecho de haber sido forzado a dejar un espacio donde se había pretendido permanecer el resto de su vida? ¿Cómo representar la violencia de su exilio, las penas soportadas, sin parecer una obra de lamentaciones o, peor aún, una herejía? ¿Cómo hacerlo cuando se prohibía hablar del tema, cuando un voto de obediencia lo obligaba a seguir ciegamente órdenes, aunque éstas eran despiadadas? Peramás encontró la forma de hacerlo en la escritura de un diario, que a la vez era una carta, una vida ejemplar, un martirologio, un tratado y una historia de la Compañía de Jesús en América. Su obra es una clara denuncia del maltrato que vivieron los jesuitas en el destierro de 1767 y el presente trabajo, fruto de una investigación más amplia, responde a varios de los cuestionamientos que en algún momento se hizo un exiliado al escribir sobre esta experiencia. El *Diario* ilumina sobre los posibles senderos o caminos que la violencia puede tomar ante una decisión tan penosa como el destierro.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS, Sebastián de. 1995. *El tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.
- FERRÁNDIZ MARTÍN, Francisco y Carles Feixa Pampols. 2004. “Una mirada antropológica sobre las violencias”. *Alteridades* 14. 27: 159-174.
- HERNÁNDEZ, Pablo. 1908. *El extrañamiento de los jesuitas en el Río de la Plata y de las misiones del Paraguay por decreto de Carlos III*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

- PERAMÁS, José Manuel. 1946a. *La república de Platón y los guaraníes*. Trad. y notas de Juan Cortés del Pino. Pról. de Guillermo Furlong. Buenos Aires: Emecé Editores.
- _____. 1946b. *Vida y obra de seis humanistas*. Pról. de Guillermo Furlong. Buenos Aires: Huarpes.
- _____. 2008. *Diario del destierro*. Pról. de Lila Perrén de Velasco. Córdoba, Argentina: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1976. *Diccionario de autoridades (1726-1739)*. 2ts. Madrid: Gredos.
- _____. 2014. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 23ª edición. Versión en línea. Consultado el 28 de marzo de 2018. www.dle.rae.es.

EXCESO Y CONTENCIÓN: DEL TEXTO A LA PUESTA EN
ESCENA DE *HOTEL JUÁREZ* DE VÍCTOR HUGO RASCÓN
BANDA¹

*Yo, normalmente, traslado al escenario la realidad y
la realidad es violenta en este país.*

Rascón Banda

VÍCTOR HUGO VÁZQUEZ RENTERÍA

DE LAS INTENCIONES

Primera, no ignorar la historia aunque esta se siga repitiendo, fijar los puntos sobre las íes –más que para adoctrinar– a fin de distinguir entre muertas y asesinadas, conocer la distancia que supone utilizar uno u otro término, conjuntar algunas reflexiones –periodistas, escritores, gente de teatro– que algo han dicho de esta manifestación de la maldad; segunda, aventurar una lectura de *Hotel Juárez* de Víctor Hugo Rascón Banda² tratando de responder –apoyado en Alfredo Michel Modenessi–

¹ Este ensayo forma parte del libro *No es por intrigar... Veleidades críticas sobre literatura mexicana*, que en breve aparecerá publicado por palabrandante y el Instituto Literario de Veracruz.

² Con Laboratorio Teatro Experimental de Xalapa (antes Laboratorio Escénico). Actúan: Hamlet Ramírez (Ramsés), Anna Arocha (Ángela), Joserro (El Gerente), Patricia Estrada (Lupe), Jesús Rosas (El Comandante), Carlos Soto (El Johny), Rosa Eglantina (Rosalia), Éricka de la Torre (Aurora). Asistente técnico: Karen Utrera. Asistente de dirección: Álvaro Zúñiga. Dirección: Fernando Yralda. Duración: 45 minutos. (También se consultó el video de dicha obra grabado por el Centro de Documentación Teatral Candileja).

dos preguntas básicas, ¿qué distingue al teatro de las demás especies literarias?, ¿cómo ocurre esa alquimia que vuelve acción la palabra escrita?; tercera, especular sobre la puesta en escena del texto mencionado, a cargo del Laboratorio Teatro Experimental de Xalapa (Latex), dirigido por Fernando Yralda, para testimoniar cómo sucedió esta particular ejecución de aquella partitura.

DE LAS MUJERES ASESINADAS A LA “ESTÉTICA” DE LA DESMESURA

Apunta Romero Puga que el periodista juarense José Pérez-Espino “se muestra renuente a usar el término «muertas de Juárez» popularizado con el paso del tiempo, el cual considera discriminatorio y peyorativo, pues sobresimplifica lo que no son simples muertes, sino crímenes impunes” (2017, párr. 3). Funesto y reiterado suceso, el de las asesinadas de Juárez ha ido de la sección policiaca a la primera plana, pasando por libros individuales y colectivos hasta regresar a las páginas interiores de los periódicos, manteniendo su actualidad a causa de –entre otras razones– lo que Monsiváis denomina la “condición nacional” de la nota roja (1994, p. 96).

Por su parte, Rascón Banda declara: “A mí me interesa la nota roja. Yo la leo como fuente de información porque es el termómetro de una sociedad” (Suárez, 2005, p. 93). A su vez, Monsiváis señala: “No importa o sí importa: ya la naturaleza humana (en este contexto, el otro nombre de lo imprevisto o de lo calculado con resultados funerarios) se las arreglará para no dejar que agonice un género que, desde la pequeña historia de Caín y Abel al *affaire* de la Banca Ambrosiana, se las ingenia para entretener, asustar, aleccionar” (1994, p. 96).

Lo anterior pone de manifiesto la difícil tarea de recrear, a través del arte, un suceso que los *mass media* han multiplicado al ciento por uno, provocando más la indiferencia que la conciencia. Quizá por ello Luz Emilia Aguilar Zínser se pregunta: “¿No somos todos cómplices del terror con nuestro silencio, nuestra inmovilidad?” (2003, p. I). Por su

parte Romero Puga señala que “trabajos publicados en medios como *El Diario de Ciudad Juárez* ofrecen detalles menos sórdidos en su narrativa sobre los crímenes contra las mujeres en esa frontera, pero van construyendo una explicación del fenómeno” (2017, párr. 7). Además, agrega que “la falta de investigación y castigo en aquellos casos de 1993 a 1996 simplemente propició nuevos crímenes” (párr. 10).

A este respecto Joaquín Cosío señala que “nadie en Ciudad Juárez puede ostentar certeza alguna sobre los sucesos y sus causas... ni la policía, ni las autoridades” (2003, p. 32). Así, parece que la sociedad civil y los familiares de las víctimas quedarán expectantes frente a aquellas, ansiando respuestas, soluciones. “Este ambiente de dudas, desconfianza, recelo y coraje”, continúa Cosío, “se debe a que nadie, y mucho menos quien debería, ha podido ofrecer una versión más o menos convincente y acorde con las dimensiones de los hechos” (p. 32). Además, agrega que

Ante este marasmo, ante este cabeceo atarantado de quienes nos gobiernan, la sociedad empieza a organizar por sí misma sus respuestas y a determinar sus actitudes. Los familiares de las mujeres asesinadas piden respuesta, las organizaciones civiles se movilizan y los dramaturgos escriben. Y nadie como el teatro se permite tocar con tanta ambición y con tanta cercanía algunos de los perfiles de este poliedro vergonzante y atroz. (p. 32)

VINE A JUARITOS PORQUE ME DIJERON QUE ACÁ VIVÍA MI HERMANA,
UNA TAL AURORA PERALTA

La paráfrasis del célebre *incipit* rulfiano condensa la esencia de *Hotel Juárez*, la misión de Ángela, la personaje protagonista: el viaje y la búsqueda; el primero, inicialmente geográfico, acaba siendo introspectivo; la segunda, deviene desencuentro. En tanto que el diálogo de la escena I

pone al lector frente a la sequedad, al discurso mínimo indispensable para ubicar situación y personajes: a saber, a Ángela –al llegar al hotel– la recibe el Gerente –sin apellidos, nombre ni atributos–, con quien entabla una conversación propia del teatro del absurdo, ese donde la palabra no logra comunicar.

El encuentro es ríspido. El desagrado va *in crescendo*. Cada frase es una ofensa que se debe responder. No para continuar con la discusión, sino para socavar al interlocutor o bien acallar el agravio previo. La situación *sugiere* –para la escena– la quietud, la intensidad en el diálogo, la energía concentrada en la postura, en el gesto o la mirada, pues, como señala Modenessi, la naturaleza del texto dramático “antes que referir una narrativa o estimular reflexiones en un público lector general, es origen de un fenómeno ulterior, escénico, vivo y efímero, que se concreta a partir de actos de lectura y ejecución por parte de artistas específicos” (2007, p. 194).

Es a partir de dicha sobriedad que *Hotel Juárez* se construye: inicialmente, charlas en apariencia exiguas que pronto ilustran la psicología de los personajes –si bien no se profundiza en éstas, como ya lo ha señalado George Woodyard (2005, p. 78)–, así como de una posible manera de expresarla en el escenario; pero si el discurso exhibe algo de manera fehaciente es la situación dramática: tono más que acción; parquedad más que extroversión; lo particular distintivo de un gesto, una mirada o un movimiento, antes que la profusión en el detalle; ambigüedad más que certeza.

Esta personal exégesis delata el primer momento de una concepción de puesta en escena, pues ha señalado Modenessi que “captar la interrelación de los papeles, la manera en que uno opera o actúa sobre el otro, los efectos que se causan mutuamente, es trascendental para cualquier lectura del texto dramático” (2007, p. 203). Agrega, además, que

Cada diálogo o intercambio entre personajes de una estructura dramática contiene índices de efectos interrelativos y sinérgicos que impulsan

a los papeles mutuamente a nuevas acciones. La identificación de estas energías dramáticas desde el texto resulta imposible, o al menos sólo parcial, si el lector no hace un esfuerzo por reconocer sus tonalidades (p. 203).

Parte de estos efectos se nutre de las didascalias o acotaciones, por lo que un acercamiento cabal al hecho escénico debe prestarles atención para, como señala Modenessi, “identificar, incluso someramente, los constituyentes distintivos del fenómeno dramático-teatral... [pues] es en el tránsito constante entre dramaturgia y teatro donde radica lo interesante de leer el texto dramático de manera literaria, creativa y productiva” (p. 196).

Las didascalias en *Hotel Juárez* son escasas. Siete de las veinte escenas de que se compone la obra, prescinden de ellas; seis escenas tienen tres o menos acotaciones. ¿Cómo entender entonces la aseveración de que son “de las más importantes señales técnicas y rítmicas en el texto dramático. Esta indicación opera primera y fundamentalmente en razón del actor”? (2007, p. 203). “Es necesario recordar también que Víctor Hugo se considera un colaborador en el arte escénico”, escribe Angelina Peláez, “sabe que ser dramaturgo es dejar un camino para andarlo, el cual culmina en el escenario con actores, director, escenógrafo, iluminador y demás elementos” (2003, p. 12).

Esta *economía* en el uso de las acotaciones puede corresponderse con la estética sugerida desde el reparto –sin atributos físicos o psicológicos–, la escenografía minimalista –ubicación, recepción, cuartos, pasillos del hotel–, la escena inicial de diálogos exiguos. Lo anterior es ya una concepción de puesta en escena así como del entorno que ve nacer la obra: el desierto, con las distintas acepciones que le podamos adjudicar, de la vastedad a lo árido, del aislamiento al extravío, de lo austero al vacío; puede ser también –por la ambigüedad con que se manejan la mayoría de las escenas, por la penumbra en la que éstas son

concebidas– una alusión a la gravedad del tema que aborda, a lo contradictorio de las causas de los feminicidios.

DIME CUÁL ES TU PROXÉMICA Y TE DIRÉ CÓMO TE LLAMAS

Hay en *Hotel Juárez* fuertes cargas simbólicas en los nombres de los personajes, las cuales se van traduciendo en acciones –escasas pero significativas–. En las mujeres los nombres resultan ilustrativos: Ángela, Lupe, Aurora, Rosalba, Vanesa, Consuelo, si bien éstos remiten a la pureza, la esperanza, la luz, el refugio, no son –en su mayoría– caracteres pasivos ni dependientes sino seres determinados, aunque esta fuerza lleve a algunas de ellas a la violación o la muerte.

Por lo anterior, difiero de George Woodyard cuando señala que “si los hombres son tipos activos y agresivos, las mujeres son más pasivas. Los hombres crean los problemas por los cuales sufren las mujeres” (2005, pp. 79-80), porque Ángela, Vanesa, Consuelo, Lupe se hacen cargo de la familia buscando trabajo en una maquiladora en la frontera, se van a Estados Unidos, forman parte de colectivos que presionan a las autoridades para que esclarezcan los feminicidios o realizan indagaciones –por su propia cuenta– para hallar a las desaparecidas. Esto es, las mujeres no solo *sufren* los problemas causado por los hombres, los enfrentan, intentan darles solución.

Los varones en su mayoría se nombran a partir de sustantivos que dan cuenta de sus actividades, vocablos que ilustran autoridad y estatus, El Comandante, El Gerente, El Licenciado; se distinguen Johny y Ramsés. Este último junto con Ángela forma un atractivo díptico. En las escenas V y XVI, Ramsés señala, primero, que él –es mentalista– *mandó a llamar* a Ángela; luego, que el hecho de haberse encontrado significa que están destinados a ser pareja. Entonces la especulación sería que la dualidad se volverá uno. Y, al parecer, la profecía se cumple cuando Ángel(a)/Gabriel yacen desnudos en la cama, luego de hacer el

amor; además, sus maletas están listas para que ambos partan con un destino común.

Pero si bien dicha unidad se logra de manera física, Ángela declara no estar interesada en Ramsés; quien tampoco puede realmente conocerla, pues sus ojos son “ojos tristes. Ojos lejanos. Ojos perdidos. Ojos con lágrimas. Ojos con rabia. Ojos acusadores. Ojos fríos. Ojos de acero” (IV).

Lejos está el erotismo de la concepción más bien simbólica de Georges Bataille; íntimamente cercano, sí, si lo leemos literal: “El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación” (1997, p. 21). El teórico francés se refiere a la “discontinuidad”, la manera individual, *limitada*, de vivir y creer, la cual se interrumpe al comulgar físicamente con el otro; “violación del ser constituido” la llama, sin la cual no podemos representarnos el pasaje desde un estado hasta otro que es esencialmente distinto. Sin embargo, Ángela, luego del acto sexual, vuelve a su personal preocupación: buscar a su hermana. Dicha misión sugiere y permite entender su proxémica, la cual linda con el hermetismo; pues cuando Ramsés, insistente, le dice a Ángela que ya la conocía, que el encuentro entre ellos estaba determinado, se da el siguiente diálogo:

Ramsés: Entonces lo soñé. Te soñé. Fue un presagio. Te llamé con mi pensamiento, por eso viniste. Estaba escrito.

Ángela: No vine por ti (IV).

Más adelante, en la escena XVI, la discusión continúa de esta manera:

Ramsés: ¿Quieres que deje de bailar?

Ángela: Tú eres libre.

Ramsés: No quiero incomodarte, ahora que vivamos juntos.

Ángela: Yo no he dicho que voy contigo a Las Vegas.

Ramsés: Claro que vas.

Ángela: No he terminado el asunto que me trajo a Juárez.

[...]

Ramsés: Te ayudaré a buscarla.

Ángela: Sigue tu camino.

Ramsés: Yo te gusto. Tú me gustas. ¿Cuál es el problema?

Ángela: No vine a Juárez a buscar pareja.

Ramsés: Pero la encontraste. No me pierdas.

Ángela: Mi hermana es primero.

Ramsés: No puedo dejarte aquí. No quiero que seas una muerta de Juárez.

No quiero que seas la número 287 (X).

Cabe señalar que primero la anticipación y, luego, el consumarse del ayuntamiento Ángel(a)/Gabriel remite al personaje arcangélico venerado lo mismo entre judíos, cristianos y musulmanes. Salvo que ahora, en tiempos de la aldea global, parece que asistimos a un *revival* del *self made man* de los *fabulosos 20*, pues Gabriel no anuncia que destruirá Sodoma y Gomorra, las ciudades de la depravación, sino que procurará su futuro laboral: “Estoy estudiando inglés porque en Las Vegas voy a hacer mi show en inglés” (IV), le explica *el artista* a Ángela.

También a un nivel más profundo es importante notar que Ramsés, cuyo verdadero nombre es Gabriel del Campo, tiene un tercer apelativo: Richard, su *nick* artístico cuando es teibolero. Esto, siguiendo con el santoral, vuelve a Ramsés-Gabriel-Richard una especie de trinidad terrena: donde el más o menos omnisciente mentalista Ramsés es una especie de dios padre; Gabriel (del Campo), la parte más bien común, el hijo cuyo nombre anuncia que dios es su protector; y Richard, el teibolero, se define por oposición, pues no es espíritu santo, sino a causa de su profesión, carne deseada. Señala la didascalía al inicio de la escena XVI: “Ramsés hace un número de stripper sobre una mesa. Ángela lo observa indiferente. Ramsés suspende el acto y apaga la grabadora” (X).

Luego, el diálogo continúa así:

Ramsés: ¿No te gusta?

Ángela: Es humillante.

Ramsés: A otras mujeres les gusta.

Ángela: No las entiendo.

Ramsés: Se vuelven locas conmigo.

Ángela: ¿Por un hombre bailando?

Ramsés: Gritan y me ponen billetes en la trusa.

Ángela: Qué clase de mujeres.

Ramsés: Jóvenes, viejas, medianas.

Ángela: Feas o bonitas.

Ramsés: De todas.

Ángela: ¿Necesitas hacerlo?

Ramsés: Necesito dinero.

Ángela: ¿Te gusta hacerlo?

Ramsés: Sí (X).

Quedan pues sentadas las bases de un mundo polarizado que, afortunadamente, desde el inicio del texto no se traduce en un maniqueísmo simplista, sino que el discurso –nutrido por la ambigüedad– pone en entredicho las posibles certezas de los lectores del texto, características que para el total de la obra rasconbandiana han explicado Jackie Bixler y Stuart Day con estas palabras: “Las relaciones entre los personajes son tan obscuras y complicadas como sus motivos; esto hace que sea difícil distinguir entre la víctima y el victimario, entre el criminal y el inocente, entre el bien y el mal” (2005, p. 18). No se conocerán las intenciones de estos seres sino hasta bien avanzada la anécdota; el peligro se volverá placer, la ingenuidad, perdición; la mansedumbre, ira; la renuencia, complicidad; el hallazgo, lo mismo liberación que extravío.

“NO DUDES, OH, POETA. DI: ‘ESTÁ EN MÍ’. Y APARECERÁ”. RALPH WALDO EMERSON

Dos cuestiones también esenciales en *Hotel Juárez* son la violencia y la poesía. La primera –amenazas, encierro, acoso, violación, muerte– está presente a nivel más de sentido que de registro, de situación que de acción; lo cierto es que cuando aparece es contundente, definitiva. Para Jackie Bixler buena parte del teatro de Rascón Banda “concluye de manera sorprendente y violenta” (2005, p. 18). A este respecto el autor señala: “la muerte en mi teatro es como poner un punto final a la historia. Pudiera siempre terminar las obras de otra manera pero sería traicionar la realidad. Si la vida termina con la muerte por qué mis obras no” (Suárez, 2005, p. 92). Para después agregar:

en el teatro, si las cosas van a ser normales, tranquilas, no va a haber conflicto pues no va a haber teatro. No hay acción dramática. La acción dramática tiene que ver mucho con la tensión, con el choque, con el conflicto, con el debate y en un debate tiene que haber perdedores y vencedores y yo no escribo obras que surjan de una torre de marfil o que sean simples elucubraciones filosóficas. Yo, normalmente, traslado al escenario la realidad y la realidad es violenta en este país (*Ibid.*).

La segunda cuestión, la poesía, se da en los monólogos; prácticamente un tercio de la obra se construye a partir de este recurso que Olga Harmony denomina como “el uso del monólogo intercalado en la acción dramática” (2003, p. 10). En tanto Bixler y Day, al hablar de la agilidad en los diálogos en la obra de Rascón Banda, expresan que “este mismo tono oral sobresale en el uso del monólogo y en el estilo documental de muchas obras que emplean el interrogatorio, la confesión o el juicio” (2005, p. 18). Jackie Bixler también comenta: “El vacío del espacio teatral, la luz cenital y las voces monologales se combinan para hacer resaltar la soledad, el desamparo y la marginalidad de las mujeres que pue-

blan los recuerdos y el teatro de Rascón Banda” (2005, p. 59). En tanto que George Woodyear también habla de los monólogos al señalar que “una de las escenas más poéticas y enigmáticas es la penúltima, cuando Vanesa le habla a Ángela de la importancia de luchar contra la violencia al poner una cruz gigante en la plaza frente al palacio de gobierno” (2005, p. 80).

Vanesa: Una cruz gigante que habla por las muertas.

Tiene clavos, cien, doscientos ochenta y seis clavos.

Clavos de Cristo.

Clavos del dolor.

Clavos que denuncian.

Clavos que gritan.

Clavos que protestan.

Una cruz de clavos.

[...]

Una cruz con las muertas, un clavo por cada muerta.

Las muertas viven cuando las recordamos.

La cruz de clavos habla (XII).

Quizá la escena álgida de *Hotel Juárez* es la XVIII, cuando el fantasma de Aurora –en medio de la penumbra– se le aparece a Ángela para anunciarle qué ha sido de ella. Joaquín Cosío considera que este recurso tiene una razón de ser, pues “solo las muertas parecen cumplir la expectativa dramática de los autores de describir a profundidad el horror íntimo de los sucesos” (2003, p. 33). Pues “seguramente ninguna estrategia dramática es más poderosa que la descripción del dolor y la tristeza en boca de quien los ha sufrido, nada puede sustituir ese momento oscuro donde la asesinada describe cómo la locura y el odio la consumen lenta e inevitablemente” (*Ibid.*).

Así, mediante el monólogo intercalado sabremos del destino de Aurora, escucharemos su advertencia:

Aurora: No sufras cuando me veas. Me verás sucia, llena de tierra. Me verás con sangre seca en el cuerpo. Me verás desnuda. Me verás con heridas, muchas heridas. Me verás con los dientes rotos. Me verás con el rostro destrozado. Me verás con una marca morada alrededor del cuello. Me verás violada. Me verás y no me reconocerás [...]

Al principio dirás, no es ella, no es mi hermana Aurora [...] ¿Dónde quedó su canto? Me gustaba cantar. ¿Te acuerdas? Me gustaba bailar. ¿Te acuerdas? Me gustaba soñar. ¿Te acuerdas? [...]

No dejes que nadie me toque. Tú, ciérrame los ojos. Tú recoge mis restos. Tú envuélveme en una sábana. Tú cárgame. Tú méteme en una caja de pino. Tú llévame al Sauz. Tú rézame. Tú vélame en la casa (XII).

Sin embargo, no será la poesía la que cerrará la puerta de *Hotel Juárez*, pues como ya lo han señalado los estudiosos de su obra y el propio dramaturgo, Rascón Banda no atenúa la realidad, la transcribe porque “el teatro es la voz y la sociedad es la que habla en la obras, no el autor” (Suárez, 2005, p. 93). Y la sociedad mexicana se distingue por su desigualdad, por sus familias disfuncionales, por sus conflictos políticos, de narcotráfico, donde todo se polariza, concluye Rascón Banda.

PALABRAS POR AQUÍ, PALABRAS POR ALLÁ...

Conocido, bien conocido, en foros universitarios de Xalapa, Puebla y Ciudad de México por la dirección de *El rey se muere* de Ionesco, *El cerco de Numancia* de Cervantes, o *Terror y miserias del Tercer Reich* de Bertold Brecht, entre otros montajes, el veracruzano Fernando Yralda ha apostado por la contención actoral, la desarticulación del foro a la italiana y la síntesis de lo que proponga el texto dramático que le ocupe. Es a partir de dicha estética que aborda *Hotel Juárez*.

Difícil, hemos señalado ya, representar en la escena lo que desde hace veinte años la más contundente realidad ha provocado; quizá por ello, Fernando Yralda –junto con el texto rasconbandiano– apuesta por

la síntesis en la que un gesto, una mirada, un desplazamiento, condensan sentimientos y situaciones; apuesta, sin duda, demandante que también exige por parte del espectador una mirada atenta, pues la historia que se le está contando *sucede* a dos niveles, el evidente de acciones escasas e iluminación mortecina, y otro, más personal, no oculto, pero sí íntimo –de luz roja y azul–, que es el que contiene –debiera contener– la carga emotiva que articula el montaje.

Los cinco minutos iniciales de la puesta se construyen con imágenes silentes –las cuales posteriormente veremos como parte del montaje–, creadas por los personajes que sin interactuar entre sí construyen un universo de movimientos escasos, gestos apenas perceptibles, acciones contenidas. Al igual que en el texto, las escenas se presentan *vacías*, desprovistas de escenografía; los personajes visten ropa oscura y ocre. Tonos que sugieren el desierto.

Hotel Juárez no consigna un tipo específico de escenario ni tampoco una manera de acomodar al público; en el montaje, Yralda dispone tres secciones para la audiencia, las cuales forman un cuadrado junto con una línea de sillas que solo ocupan los actores. De las esquinas que se forman entran y salen los personajes. La comunicación cotidiana entre éstos no precisa ni la cercanía ni el contacto, a diferencia de los actos de amor o violencia.

En lo actoral, Ángela (Anna Arocha) muestra un carácter alegre que no está acotado en el texto. Propuesta –especulo– del director o la actriz por considerarlo orgánico o bien una necesidad expresiva. Esto, entendiendo que el texto “más que ser un testimonio inamovible de las “intenciones” de un autor [...] ha constituido la memoria concreta de algún estado de elaboración de los signos literarios que en su momento confluyen, confluyeron o confluirán en escena con muchos otros signos no literarios no siempre registrados ni registrables de manera documental” (Modenessi, 2007, p. 194). Aunado a lo anterior, cabe recordar que las didascalias son parcas, escasas. Así, la atmósfera de la puesta en

escena, como la del texto, varía según el volumen o el tono del personaje que habla.

Esto es, cambia con la *lectura* que los creadores escénicos hagan de la situación. El montaje acude, también, al uso de planos simultáneos: a la escena –la acción– principal la acompaña otra, en un segundo plano, a veces solo como una foto fija, en ocasiones, con un *tempo* lento. No necesariamente las acciones se corresponden entre sí, más bien anticipan un evento o remiten a otro que ya ocurrió.

Yralda acude a la desarticulación tanto temporal como anecdótica del texto; pues ya en la representación los diversos fragmentos construyen nuevas escenas cuya yuxtaposición provoca que se confronten pero también que se complementen; de esta manera el monólogo se vuelve diálogo; la problemática de un personaje femenino, un problema común a las mujeres de la obra, pues no solo se intercala en distintas escenas, sino que es dicho por dos o más personajes. Esta propuesta unifica padeceres, da consistencia a un personaje femenino colectivo, arroja luz sobre el asunto. Si el texto ilustra el sufrimiento de manera alternada, el montaje, al disociar escenas para luego recombinarlas, otorga un ritmo más fluido y unitario a la historia.

De igual modo, la obra articulada de esta manera adquiere un carácter polifónico, pues en un mismo momento se concentrarán personajes que intervenían –en el texto escrito– en tiempos y situaciones distintos, creando diálogos o coros que otorgan plasticidad, fuerza dramática, a la tragedia. Representada esta y aquellos en el momento en el cual todos los personajes, primero de pie, luego, sentados en la hilera de sillas ya mencionadas, alternan demandas, sugerencias, peticiones, mientras Ángela de frente a esa improvisada butaquería queda física y metafóricamente en el centro, confundida, a merced del extravío.

Esta reagrupación se hace con base en la síntesis: de escenas, de personajes, de texto, lo cual, en ocasiones, implica no solo la reducción sino la pérdida. Una de estas radica en la manera en cómo se representa la escena V, en la cual Ángela y Ramsés, en el texto de Rascón Banda,

hacen el amor. Es un momento donde campean el erotismo y la tristeza, pero en la puesta en escena se queda en la melancolía. Se pierde, además, el sentido, primero, binario de la unión Ángel(a)/Gabriel; así como el carácter trinitario de Ramsés/Gabriel/Richard, el cual pasa desapercibido para director y actores en la puesta en escena. Cabe señalar también que la fluidez ya mencionada en ciertas escenas se traduce en rapidez al momento de hablar, lo que resta énfasis al discurso, fuerza a la pausa.

Por otra parte, el final –contundente en el texto– aunque forzado, abrupto, en la puesta en escena se suprime. Esto le da una tonalidad distinta al montaje, pero no muy distante a la obra escrita; Fernando Yralda elige finalizar con la interrogante con la que inicia la obra de Rascón Banda: “¿Vacaciones?”. Recurso que indica una lectura atenta pues se corresponde con el carácter cíclico del padecimiento que da origen a *Hotel Juárez*, el cual además se manifiesta en momentos nodales del texto escrito.

Uno de dichos momentos recuerda la escena del video de la canción “Another Brick in the Wall” del disco de *The Wall* de Pink Floyd, ese donde los niños, igualados por su fragilidad, aspecto y uniforme escolar, caminan en una especie de banda cuyo final en precipicio concluye en una especie de molino de carne; así, en *Hotel Juárez* las mujeres jóvenes padecen esa condición naturalista que es el sino trágico: llegan a vivir a un lugar donde una semejante a ellas desapareció o fue asesinada: “Este cuarto estaba ocupado por una muchacha muy joven. Amareció muerta. Se la llevaron hace un rato. ¿Por qué no te cambias?” (II); “Nadie sabe de ella. Simplemente desapareció. En el cuarto donde vivía ya vive otra gente” (III); situación que conoce su espejo cuando Ramsés le ha referido a Ángela nombres y actividades de cada uno de los huéspedes del hotel, hasta que llega a una persona en particular:

Ramsés: ... Aquí vive una señora que viene desde la sierra a buscar a su hija que desapareció. Salió del jale y nadie la vio volver. Dice la señora que la quisiera viva, pero que si está muerta solo quiere saber dónde está para

poder llorarla y rezarle o para llevársela al panteón de su pueblo. Es como un alma en pena. Sale todos los días muy temprano, muy animosa, muy saludadora y regresa en la noche cansada y triste, derrotada.

Ángela: La quiero conocer.

Ramsés: ¿Para qué?

Ángela: Yo soy ella (IV).

Lo anterior da cuenta de la identidad fragmentada, de cómo su condición actual, en este caso el sufrimiento, al definir a Ángela, la vuelve también “esa otra” persona que sufre, convirtiéndola en todos los demás seres que padecen el mismo dolor, lo cual se corresponde con la personal apuesta de Fernando Yralda con su teoría de la composición para este montaje. Teatro de director, pues. Por ello, Modenessi señala que:

Si el lector de un texto dramático es capaz de imaginarse eso y releer conforme a ello –no solo de leer para sí, sino como si leyera para otro y como otro– quizá compartirá buena parte de lo que los autores y los ejecutantes del teatro hacen consigo mismos cada vez que desempeñan sus tareas (ser otros y nadie) y así comenzará a leer el texto dramático como lo que es: nada más ni nada menos que nada si no activamos de manera generosa en la imaginación a partir del signo escrito y no solo como signo escrito (2007, p. 205).

Así, Yralda y el Latex logran, a partir de los silencios del subtexto, de lo que no dijo expresamente Rascón Banda, encontrar un ritmo a la vez vertiginoso y quedo, armar una estructura no solo dinámica, sino viva; ofrecer un montaje sobrio, inteligente. Ciertamente es también que la puesta en escena de *Hotel Juárez* se queda a cierta distancia de la intensidad que se precisa en lo actoral para con el mínimo de acción lograr el máximo de energía, a fin de apelar a la piedad o al horror del espectador. Importante es también apuntar que Hamlet Ramírez (Ramsés), Anna Arocha (Ángela) y Patricia Estrada (Lupe) logran momentos, en

la breve puesta en escena, donde sí convergen quietud y deseo, extravío y tensión, en suma, la cuota necesaria para que el teatro suceda.

Finalmente, es preciso señalar que tanto la obra de Rascón Banda como la puesta en escena de Fernando Yralda y el Latex equilibran la balanza entre violencia y poesía, exceso y contención, permitiendo descansar de la aridez y la vehemencia, lo que les da ese matiz claroscuro a texto y montaje para que no se queden en la imprecación o el dolor, pero sin dejar de lado el testimonio; para que sublimen la tragedia, no para encubrirla o atenuarla –pues no es posible– sino para dimensionar la esencia humana de la misma.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR ZÍNZER, L. E. (2003, enero/febrero). “Frontera de la esperanza al terror”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (6), I.
- BATAILLE, G. (1997). *El erotismo*. Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin (Trads.). México: Tusquets.
- BIXLER, J. E. (2005). “La mujer, la memoria y la marginalidad en el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda”. En Jacqueline E. Bixler y Stuart A. Day (Comps.), *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral* (pp. 51-60). México: Escenología.
- Cosío, J. (2003, enero/febrero). “Dramaturgia comprometida. Desde el Hotel Juárez vi a las estrellas plegar sus alas”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (6), I-XII.
- HARMONY, O. (2003, enero/febrero). “Perfil. Constantes en la obra de Víctor Hugo Rascón Banda. Dramaturgo polifacético”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (6), 9-10.

- MODENESSI, A. M. (2007). “Del signo a la acción: apuntes sobre la literatura dramática”. En Emilia Rébora Togno (Coord.), *Antología de textos literarios en inglés* (pp. 191-205). México: UNAM.
- MONSIVÁIS, C. (1994). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja*. México: Conaculta/Alianza.
- PELÁEZ, A. (2003, enero/febrero). “Declaraciones de complicidad”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (6), 11-12.
- RASCÓN BANDA, V. H. (2003, enero/febrero). “Hotel Juárez”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (6), I-XII.
- ROMERO PUGA, J. C. (2017). “Mitos y mentiras sobre «las muertas de Juárez»”. *Letras Libres* [edición digital]. Recuperado en: <http://www.letraslibres.com/mexico/politica/mitos-y-mentiras-sobre-las-muertas-juarez>. Fecha de consulta: 21 de julio de 2018.
- SUÁREZ, P. (2005). “Voces en el umbral: el teatro de Rascón Banda”. Recuperado en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2005/pdfs/92-96.pdf>. Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2008.
- WOODYARD, G. (2005). “La ciudad y el sexo: Las mujeres asesinadas de *Hotel Juárez*”. En Jacqueline E. Bixler y Stuart A. Day (Comps.), *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral* (pp. 73-80). México: Escenología.

EL MATERIAL HUMANO DE RODRIGO REY ROSA: ENTRE EL TESTIMONIO Y LA FICCIÓN

Lo que puede ser pensado tiene que ser con seguridad una ficción.

Rodrigo Rey Rosa

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS

En 2004, cinco años antes de publicar *El material humano*, Rodrigo Rey Rosa recibió el máximo reconocimiento que otorga el gobierno de Guatemala a los escritores nacidos en su territorio por la totalidad de su obra: el premio Miguel Ángel Asturias. Hasta ese año, Rey Rosa había publicado una decena de libros de narrativa (cuentos y novelas) escritos en un estilo sobrio, concentrado, preciso –publicados por prestigias editoriales españolas y leídos más fuera que dentro de su país. La crítica europea y latinoamericana han dicho que sus tramas se acercan a lo detectivesco y al género policiaco, al mismo tiempo que unen la ficción y la realidad, y que su tema favorito es la violencia, ya se trate de su forma íntima, ya de su dimensión social.

En el capítulo titulado “La narrativa de la violencia” de su imprescindible volumen *Visión crítica de la literatura guatemalteca* (1992) afirma Dante Liano:

Cuando se habla de literatura y violencia en Guatemala no se hace ningún esfuerzo peculiar. Quiero decir, mientras en otros contextos literarios se trataría de un subtema muy específico, en el contexto guatemalteco se trata del tema por excelencia. El encuentro con la violencia, aunque sea de manera fortuita, es una probabilidad no desdeñada en la cotidianeidad de un guatemalteco, independientemente de la clase social a la que pertenece (269).

El material humano, novela publicada en la colección Narrativas Hispánicas de la prestigiosa editorial española Anagrama, en 2009, aborda, a partir de la experiencia escritural de un diario del autor-narrador, o sea, bajo la forma del testimonio, la vida cotidiana en Guatemala. El material a partir del cual se escriben las 181 páginas del volumen consta de “ochenta y tantos millones de documentos [...] Una especie de *microcaos* cuya relación podría servir de coda para la singular danza macabra de nuestro último siglo” (Rey, 12-14); aunque tal vez valdría decir: de la totalidad de los habitantes de Guatemala desde la última década del siglo XIX, hasta la fecha de escritura del libro (o, por lo menos del inicio del mismo), esto es, 2005, de acuerdo con lo enunciado por el autor en las primeras páginas de la obra.

En el texto arriba citado, Dante Liano clasifica a las obras literarias de su país cuando afirma:

Una visión de conjunto de la literatura contemporánea de Guatemala, esto es, elaborada a partir de 1954, nos da cuenta de la existencia de tres tipos de obras: 1. Obras testimoniales, como *Los días de la selva* de Mario Payeras o como *Me llamo Rigoberta Menchú* de Elizabeth Burgos; 2. Obras de denuncia: aquellas que de una u otra manera, siendo principalmente obras literarias también denuncian la situación de violencia en el país; 3. Obras de violencia oblicua: aquellas en las que, por voluntad del autor o, a pesar de la voluntad del autor, la violencia aparece de manera escondida (261).

El material humano pertenece a la vez al primero y al segundo inciso. Regresemos al texto de Liano: “La característica fundamental de la literatura testimonial es su hibridez, vale decir, son obras que, por sus características de contenido, pertenecen a diversos géneros. Son autobiografía, historia, antropología, política y también Literatura”. Para referirnos a Rey Rosa debemos asimismo modificar el texto de Liano: *El material humano* no es “también”, sino, *antes que nada*, literatura.

La violencia de este “material” es anterior y contemporánea al momento de su escritura. Abarca no sólo la temporalidad que inicia en 1954, fecha que marca la enorme fractura que se produjo en Guatemala a raíz del golpe de estado de ese año, sino una anterior, la de los orígenes del conflicto indígena, y la de las fechas de nacimiento de los “fichados” que conforman la gran mayoría del “material” y que se remontan más o menos a 1910.

De acuerdo con Dante Liano, el año de 1954 también “sanciona el establecimiento en el extranjero, de los intelectuales que hasta el momento habían dominado la cultura del país y que la siguen influyendo desde afuera (260)”. Aunque Rodrigo Rey Rosa será el primero, o uno de los primeros en regresar a su país después de los años formativos del autoexilio, y pese a editar su obra y alcanzar reconocimiento fuera de Guatemala, escribe y vive en su país.

Situado el autor-narrador en su país natal es que escribe este libro y lo presenta con la doble cara de realidad y ficción, lo mismo que algunas de sus entregas anteriores: *El cojo bueno* (1966), *Que me maten si* (1997), *Piedras encantadas* (2001) y *Noche de piedras* (2002). La escritura se inicia bajo el pretexto de llevar a cabo una exhaustiva revisión del Gabinete de Identificación del Archivo de la Policía Nacional de Guatemala, lo que permitirá conocer los casos de intelectuales y artistas “que fueron objeto de investigación policiaca –o que colaboraron con la policía como informantes o delatores– durante el siglo xx” (Rey, 12).

Si bien para la literatura y su historiografía los archivos han sido fuente riquísima de información para reconstruir los ambientes y circunstancias que propiciaron el surgimiento de escuelas y movimientos, así como las biografías de autores y la gestación de obras, en este libro de Rey Rosa el archivo no es visto como un compendio de documentos, clasificados y estandarizados, que contienen elementos de la vida social y cultural, y que permiten reconstruir momentos y contextualizar escrituras, sino un venero de vida humana en el que el material no es la representación de la vida, sino la vida misma que quedó atrapada en

una simple ficha y que, a los ojos del autor, se resemantiza y adquiere una nueva dimensión en y para la narración: “La doble etimología griega y latina del término archivo remite, por un lado, al *arké*, en el sentido de originario y, en su inflexión nomológica, como mandato. Por otra parte, la palabra latina *archivum* derivaría del griego *arkheion*: residencia de los magistrados superiores, los arcontes, donde se depositan los documentos oficiales” (Rocca, 2009: 10).

Rey Rosa asume y trasciende en este libro el papel de *arkonte*, ya que se erige en guardián de la memoria del pueblo guatemalteco, no para resguardarla, sino para interpretarla y salvarla del olvido. El archivo no será el lugar donde se busquen datos para recrear un momento histórico o el origen de una trama literaria, sino donde un autor encuentra los personajes y el tema de su obra. Subversión del archivo y subversión del oficio, mas nunca pérdida de principios éticos. ¿Cuál es la respuesta moral de este autor-investigador para resolver el conflicto entre lo particular y lo social, lo público y lo privado, la cosificación y la humanidad de los fichados? La de asumirse como un narrador denunciante –¿cronista o novelista?– que trasciende el tono detectivesco o policiaco y el del investigador histórico-social, para adquirir, casi sin proponérselo, el de poeta del pueblo en el sentido homérico.

Una vez asumida esta lectura, el título mismo de la narración se convierte en una alegoría de la especie humana, o por lo menos, de una porción de ella: el pueblo de Guatemala en el siglo xx. Y, de una manera inversa, la vida de los individuos que la componen se transforma en una ficha, una sinécdoque, síntesis profanable de una vida. El archivo, espacio de enorme poder y valor, guarda las herramientas de uno de los grandes sueños de los Estados totalitarios: el control absoluto sobre cada uno de los individuos. El narrador de esta historia, al profanar el archivo, subvierte su objetivo y, en una acción liberadora, dota de vida a cada uno de los retratos breves y parciales –contactos fotográficos, pergeños– en que se quiso convertir a estos hombres.

El autor no sucumbe a la tentación del *voyeur*; no es el morbo lo que le impele a buscar en los archivos policíacos los violentos relatos de vida que conforman el esqueleto de su escritura, sino la tarea de salvar a cada uno de estos trozos completos del olvido. La alegoría se construye, como un rompecabezas, con muchos fragmentos. Y en escritura fragmentada, con ese tono neutro y casi científico de quien siempre está en el filo de la navaja, sobre todo cuando maneja las fichas, como si para tomar la pluma se hubiera puesto previamente guantes de cirujano o de forense.

El *puzzle* no sólo está formado de vidas-fichas, sino de textos-libretas, que hacen las veces de capítulos, y en las que el narrador va escribiendo de manera fragmentaria: “primera libreta”, “hojas adjuntas a la segunda libreta pasta negra”; “primer cuaderno: forro verde con motivos indios”, “hojas adjuntas al primer cuaderno”; “tercera libreta, pasta blanca”; “segundo cuaderno: El Quijote”; “cuarta libreta: franjas rojas y azules sobre fondo blanco”, etc. Detalles que el autor introduce para reforzar la pertenencia del texto a la escritura de investigación y testimonial. Sin embargo, el material que compone cada libreta o cuaderno marca el tono y rehace o modifica el contrato de lectura que el autor nos plantea cuando, al inicio del libro, justo detrás de la dedicatoria, nos presenta la siguiente afirmación a mitad de página: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, esta es una obra de ficción” (Rey, 9).

Es con este hilo de Ariadna que nos introducimos en esta narrativa total y fragmentada, laberíntica y ambivalente, engañosamente verdadera, respetuosa e irreverente, dual, dialogante y polifónica. Y guiados también por las voces (reales o supuestas) de múltiples autores, ya sea que se presenten a partir de un epígrafe: “El destino es siempre desmedido: castiga un instante de distracción, el azar de tomar a la izquierda y no a la derecha, a veces con la muerte’ BORGES citado por BIOY” (Rey, 2005: 19), ya mediante la inclusión fragmentaria de un artículo periodístico escrito en inglés y supuestamente (¿posiblemente?) tomado de un enlace de internet:

The Guardian: The Archive sits in a former police base in Guatemala City, ringed by razor wire and 24-hour armed guard. We were allowed to access on condition we did not identify any of the 100 investigators working here... The person in overall charge of the Procurator's inquiry says there is psychological pressure on these workers, who know their lives may be at risk, due on the political sensitivity of their work. He has received numerous death threats. "There are some extremely un-happy people in the higher echelons of government and the army –he says-. And people still go missing here in Guatemala (Rey, 78).

Ya bajo la forma de una cita larga firmada por un autor canónico, separada del texto narrativo para otorgarle mayor visibilidad y, por lo tanto, peso:

Más Voltaire

Las debilidades sacadas a la luz agradan sólo a la malicia, a menos que instruyan por las desgracias que las han seguido o por las virtudes que las han reparado.

¿Qué podemos pensar de estos errores y de otros muchos? ¿Nos contentaremos solamente con gemir sobre la naturaleza humana? Casos hubo en que fue necesario vengarla.

No a todo mundo le está permitido cometer las mismas faltas (Rey, 37).

Lo que Voltaire dice para los tiempos de la "anarquía feudal" sirve como anillo al dedo para enfatizar la denuncia del despojo y los trabajos forzados de los indígenas guatemaltecos durante la época que se documenta en el archivo. La diversidad de temas y voces para describir y denunciar la violencia –con un estilo que se transforma en muchos otros–, otorgan una forma literariamente más efectiva para afirmar, cuestionar, denunciar y reflexionar sobre el poder, la opresión y el ejer-

cicio de la violencia desde los Neandertales hasta el siglo XXI, pasando por la Centroamérica de las últimas décadas:

El doctor Novales viste elegantemente a la inglesa (debajo de un abrigo corto, saco de *twed*, corbata sobria) y expone sus puntos de manera clara y con tono apacible, pero en determinados momentos puede verse en sus ojos como un brillo de dogmatismo domesticado. Divide el terrorismo de Estado en dos vertientes, el terrorismo estatal propiamente dicho, y la violencia revolucionaria, que es su corolario. Acerca de las causas generales de la violencia, dice que hay una constante “desde los albores de la humanidad” –la lucha del *Homo sapiens* versus el Neandertal, por ejemplo, que termina con la derrota del neandertal y su extinción (Rey, 43).

El doctor Gustavo Novales aparece en el relato como un sociólogo especializado en el tema de la violencia, exiliado en México después de que en los setenta sus padres y un vecino fueron “capturados y muertos en tortura” a causa de las actividades subversivas del futuro doctor. En boca de este personaje pone el narrador los siguientes axiomas sobre la violencia que, evidentemente, rebasan el discurso ficcional:

- Todo acto de violencia es un acto de poder.
- No todo acto de poder es un acto de violencia.
- La violencia implica el uso de la fuerza física.
- No es necesaria la fuerza en todos los casos; la amenaza puede bastar, como las “pintas” de una mano blanca¹ en los años sesenta y setenta en Guatemala en las casas de los supuestos comunistas.
- Un Estado débil necesita ejercer el terror.

¹ “Mano blanca” era el nombre de una organización vinculada con el ejército y dedicada al exterminio de comunistas y simpatizantes (Rey, 44).

Así, el doctor Gustavo Novales, quien, después de haber sufrido la violencia extrema por la muerte bajo tortura de sus padres y de haber salvado la suya porque los asesinos lo confundieron con el vecino, dedica su vida a estudiarla; tiene su opuesto en José María Miculax Bux, “caso célebre” del Archivo que, después de sufrirla, dedicó su vida a ejercerla:

José María Miculax Bux, confeso violador y estrangulador de doce “niños blancos” de entre diez y dieciséis años. Originario de San Andrés, Patzicía, cometió sus crímenes en los alrededores de Antigua y la Nueva Ciudad de Guatemala. Fue sobreviviente de la matanza de Patzicía, poco después del levantamiento kakchikel por problemas de tierras, para cuya represión el gobierno envió en 1944 una expedición punitiva que terminó con la vida de unos mil indígenas –entre ellos, aparentemente, los padres y hermanos del joven Miculax. Fusilado en 1946 a los 21 años de edad. Su cráneo se conserva todavía como objeto de estudio (¿lombrosiano?) en la facultad de criminología de la Universidad de San Carlos (Rey, 67).

Me parece importante abrir, en este punto, un paréntesis para destacar la importancia de este “caso célebre” para el entramado del libro. Nada en la estructura de este relato es “inocente”; mucho menos el que el autor le dedique varias líneas a la mención de este caso sin salirse del tono “neutro” con que está escrito el resto de sus páginas. La importancia del mismo radica en que José María Miculax Bux pertenece, como muchos otros de los individuos fichados, a los grupos originarios de Guatemala: es un *kakchikel*.

En su trabajo “El indio en la literatura de Guatemala”, Dante Liano afirma que: “Los escritores guatemaltecos escribirán obras de denuncia social en las que la tendencia dominante es la de pintar un indio falsificado: o hermoso y pintoresco por su carga folclórica (español estropeado, trajes coloridos, bondad de corazón) o bestial y violento por causa de la explotación” (1992: 40).

Ahora bien, si por un lado es cierto que en el caso de Miculax Bux Rey Rosa no parece ser la excepción en esta forma de configurar literariamente al nativo guatemalteco, por el otro, si tomamos en cuenta a Benedicto Tun (que parece desdoblarse en su hijo), el protagonista (¿o el antagonista?) de *El material humano*, el prototipo se rompe, ya que siendo también este personaje un indígena maya, se le representa como un ser humano tan complejo como cualquier otro.

Rodrigo Rey Rosa conoce perfectamente la historia y la tradición literaria de su país y se sitúa en ella de manera consciente. He dicho más arriba que la intertextualidad es una de las características de su escritura; añado ahora: la literatura guatemalteca y, aún más, la historia cultural de Guatemala, se presenta allí como un constante hipertexto. No es ni inocente ni casual que el personaje más importante del relato, después del narrador, sea un indio maya.

Tarde

En la compilación de ensayos *Historia intelectual de Guatemala* (Marta Casaús Arzú, 2001) que me prestó un joven archivista leo:

Roger de Lyss, *Tiempos Nuevos*, Guatemala, 1924:

El indio no puede ser ciudadano. Mientras el indio sea ciudadano, los guatemaltecos no seremos libres. Ellos, los infelices, han nacido esclavos, lo traen en la sangre, es la herencia de siglos, el maldito sino que les hizo cumplir el conquistador.

Benedicto Tun, que era hijo de padre y madre indígenas, creó el Gabinete de Identificación en 1922 (Rey, 72).

Si bien en lo que respecta a la forma de representación del indio Rey Rosa rompe con el estereotipo marcado por Liano en el texto arriba citado, en lo referente a la denuncia sigue la línea de sus antecesores, aunque añade un elemento que incide directamente en el tema del

indio: amplía la denuncia de lo social a lo cultural y literario, en una actitud absolutamente desmitificadora:

Encuentro por azar las fotocopias del artículo de Marta Elena Casaus donde habla de Fernando Juárez Muñoz, el contemporáneo de Miguel Ángel Asturias que, por influjo de la teosofía y autores como Mme. Blavatski, Annie Besant y Jidu Krishnamurti, sostenía que los indígenas mayas no pertenecían a una raza inferior, y predicaba ya en 1922 que para *la formación de una nueva nación positiva sería indispensable que los indígenas se incorporaran plenamente a la ciudadanía con iguales derechos y deberes que cualquier guatemalteco, que se les tomara en cuenta en su condición de elementos de riqueza...* Desde luego Miguel Ángel & Co. no estaban de acuerdo. En aquel tiempo el futuro premio Nobel escribía: *En rigor de verdad, el indio psíquicamente reúne signos indudables de degeneración; es fanático, toxicómano y cruel. O: Hágase con el indio lo que con otras especies animales, como el ganado vacuno, cuando presentan signos de degeneración* (Rey, 114).

En su texto sobre el tema del indio en la literatura de su país, Liano detalla que Asturias pasó de “compartir las tesis más reaccionarias de la clase dirigente guatemalteca: el pueblo indio se encuentra en el más completo retraso, la única solución es la inyección de ‘sangre nueva’: la inmigración de los países sajones” (Liano, “El indio...” 40) –según su tesis para obtener el título de abogado en 1923, titulada: *El problema social del indio*–, a describir al indio, en 1949, año de publicación de *Hombres de maíz*, como un ser maravilloso y fundamental para Guatemala. Liano además valora como positivo el hecho de que Asturias utilice el modelo de las estelas mayas, el *Popol Vuh* y las pinturas de Bonampak para resaltar las virtudes de los indios de su país; no obstante, para el discurso desacralizador de Rey Rosa, esto no redime a Asturias de su racismo juvenil, ya que glorifica y exalta al indio muerto mientras ignora al de su momento (como por otro lado haría, a su modo,

José Vasconcelos en México). Si Asturias subraya la “presencia mágica” de los hombres de maíz, Rey Rosa considera ésta sin mistificación alguna: ser brujo o hechicero es una de las causas de aprehensión de los individuos cuyas fichas contiene el Archivo. Por otro lado, Benedicto Tun es un amante de la quiromancia y de lo esotérico a la vez que un científico y “estirilizado” criminólogo.

Ya en *La orilla africana* (1999), nuestro autor había utilizado a Asturias (*El señor presidente*) como telón de fondo. Sin embargo, ni la relación con ni la crítica a Asturias son excepcionales de la narrativa de Rey Rosa, como podemos constatar en el ensayo de Manuel José Arce que se titula precisamente “Guatemala *versus* Miguel Ángel Asturias. Breve relato de un conflicto”.

La palabra y la figura de Asturias, si bien importantes, se mezclan con muchas otras en las páginas del relato. La voz del criminólogo Gustavo Novales, ¿personaje de la ficción? (cuyo discurso es el de un investigador, registro y contenido que se enfatizan con el uso de la llamada a pie de página y la neutralidad para tratar el tema de la mano blanca con la que seguramente marcaron su casa y por la que asesinaron a sus padres) se aúna a la de los múltiples autores citados (ficticia o literalmente) matizando y abriendo el texto a múltiples registros, épocas, perspectivas y puntos de vista. Entre los escritores citados encontramos, además de los ya mencionados: Borges, Bioy y Voltaire, a Zweig, Cervantes (cuyo nombre aparece, si bien elidido, a partir de una cita o paráfrasis de *Don Quijote*), W. H. Auden, Zagajewski, James Meek y De Quincey, que comparan el espacio con historiadores como Marta Casaus Arzú y Roger de Lyz y con los músicos Arjona, Manu Chao, Juanes y Jarabe de Palo. Por si esto fuera poco, para hacer patente la polifonía del texto, los estilos y tonos que maneja el narrador, además de ser múltiples, están escritos en ocasiones en otro idioma: el inglés.

Para abrir más el espectro, aparecen como personajes del relato algunos amigos del autor; así, el escritor norteamericano afincado en

Marruecos Paul Bowles² y su esposa Jane, el artista plástico catalán Miquel Barceló, el escritor y editor venezolano Gustavo Guerrero, y el propio Rey Rosa (o, al menos, una parte de él),³ mencionado en el relato (diario dentro del diario) escrito por la madre del personaje narrador durante su secuestro:

Junio 28, 1981. Janila K'ay (la tienda de cerámica).

6.45 PM. Mario me llama para avisar que llegará tarde a cenar porque tiene sesión extraordinaria en el Banco. Aprovecho para escribir una nota a "Guayito" para encargarle varias piezas de la fábrica. A las 7:15 pasa don Lelo Ungaretti con un recado (no recuerdo qué para Mario). Pongo en el carro una base de lámpara defectuosa que hay que devolver a la fábrica, y un pez de madera hecho en Birmania que Rodrigo mandó de Nueva York (cuyo cumpleaños fue la víspera), y que traje a la tienda para que lo envolvieran en papel de regalo (105).

Breves líneas que, sin embargo, sirven como ventana para que el autor se asome a su discurso narrativo y enfatice su peso testimonial (el hecho de que Rey Rosa haya pasado una temporada en Nueva York refuerza la evidencia). Asimismo, cobran importancia literaria por el hecho de que el texto citado forme parte de un nuevo diario (el segundo escrito por la madre del autor-narrador, ya que el primero le fue incautado por sus secuestradores cuando recobró la libertad) y de que se mencione en él otro más: el del soldado Romeo Vázquez, "acusado del magnicidio en el que estuvo involucrado Trujillo, el presidente de la República Dominicana" (107).

² Rey Rosa fue durante varios años, y hasta la muerte del escritor norteamericano, amigo cercano de los Bowles, después de haber conocido al novelista al asistir a uno de sus talleres literarios en Marruecos. Bowles tradujo al inglés algunos de sus libros y lo nombró su heredero literario.

³ "Lo único que tienen en común mis personajes son los rasgos autobiográficos que a veces uso para apoyarlos, lo cual me parece una debilidad o un tic" (Solares).

En este punto vale la pena detenerse también en el tema del secuestro, fundamental para la historia de Guatemala en el siglo xx, y ahora también para la de México. En entrevista con Claudia Posadas, el autor afirma:

El tema del secuestro es recurrente en la vida de los guatemaltecos, lo mismo que la amenaza de muerte y la persecución. Además de representar una preocupación constante, son como nuestra materia prima. Y lo mismo ocurre con el odio y el deseo de venganza que resultan de los secuestros, las persecuciones, las amenazas y las muertes violentas [...] Por otra parte, la violencia es una inclinación natural. Desde mis primeras narraciones me interesa narrar la violencia, no es que yo sea especialmente violento.⁴

Sin embargo, el autor nos ha demostrado que, si bien está convencido de la violencia innata del ser humano, también cree que no siempre es el móvil de nuestras acciones: su novela *El cojo bueno*, publicada en España en 1996, cuenta la historia del secuestro del hijo de un millonario guatemalteco, quien, cuando –años después– tiene la oportunidad de vengarse, decide no hacerlo. El mismo personaje-narrador de *El material humano* narra el secuestro de su madre como un hecho pasado y no busca venganza; muy por el contrario: hace un balance de lo que significó ese acontecimiento en la vida de la familia y en la de su propia madre e incluso llega a la conclusión de que, más que negativo, a la distancia, puede valorarse como positivo, salvo por el impacto que causó en su hermana menor. Así, cuando en el transcurso del relato aparecen los responsables del mismo, esto simplemente sirve para aportar más datos y materia que complican la trama de novela negra que subyace en la narración:

⁴ Claudia Posadas, “Una escritura sin precipitaciones. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 29 (2005). <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>>.

Durante varios años yo pensé que una de las bandas lideradas por Donaldo Álvarez Ruiz, en ese tiempo ministro de Gobernación y hoy prófugo buscado por la Interpol, había sido responsable del secuestro. Unos doce o trece años más tarde, sin embargo, tuvimos noticias que nos hicieron cambiar de parecer, y concebimos una hipótesis distinta sobre la identidad de los secuestradores. En 1994 yo volví a establecerme en Guatemala después de casi quince años de exilio voluntario, y entre las nuevas amistades que entablé había algunos excombatientes guerrilleros. Un día, durante una larga conversación etílica, uno de éstos llegó a asegurarme que los secuestradores de mi madre fueron un grupo guerrillero urbano, efímero y prácticamente desconocido, que llevó el nombre de Movimiento del 18 de Enero, cuyo cabecilla y fundador, Eugenio Camposeco, murió en un accidente automovilístico en 1982. Debo decir que la posibilidad de que los secuestradores de mi madre fueran guerrilleros y no policías no dejó de desagradarme, pues aunque nunca tuve vínculos directos con ninguna de las organizaciones revolucionarias, mis simpatías estaban con ellas y no con el Gobierno, y este hecho hacía inevitable reconocer que, ideología aparte, entre las filas insurgentes teníamos “enemigos naturales”. Y ahora, la víspera de mi viaje, una de mis amigas que fue ‘cuadro de apoyo’ de una organización guerrillera, me comunicó que existía el rumor, entre los archivistas, de que yo estaba allí en busca de la identidad de los secuestradores de mi madre, que podían estar empleados en el Proyecto de Recuperación del Archivo (91-92).⁵

Unas páginas antes del final, el narrador refuerza la idea, si no del perdón, al menos de la no-venganza: ¿una forma de parar la rueda de la violencia?:

⁵ Unas cuantas páginas atrás el narrador ha mencionado a “[...] los viejos de pelo gris y hombros caídos, los revolucionarios frustrados que trabajan ahí por el sueldo, pero también, con una especie de sordo ahínco porque quieren hacer hablar a los muertos” (Rey, 85-86).

Lunes 14.

Almorcé en casa de mis padres. Larga conversación con mi padre y Magalí. Les pregunto qué piensan que deberíamos hacer si ahora nos enteráramos de quienes secuestraron a mi madre. Mi padre dice que haría lo mismo que hemos hecho hasta ahora: nada.

Usted sabe –le digo–, el secuestro es un crimen imprescriptible, no importa que hayan pasado más de veinte años, todavía podría haber un castigo.

No cambia de opinión, (Rey, 161).

El discurso literario juega a convertirse en discurso académico y, sobre todo, de investigación policiaca, no solamente por la aparición de personajes como Benedicto Tun y su hijo del mismo nombre, o como Gustavo Novales, sino por la constante presencia de los temas relacionados con ella. La investigación “histórico-literaria” que da origen a la escritura de esta obra se plantea en la narración como posible gracias a la existencia de un personaje tan importante como misterioso: el jefe del Proyecto de Recuperación del Archivo, investigación que más temprano que tarde se convierte en un mero pretexto para introducirse e introducirnos en las múltiples formas que la violencia ha tomado en su país.

El narrador-autor de estas 181 páginas da comienzo a un diario que le permitirá registrar todos los pasos de su trabajo y que dará estructura a su relato. La investigación histórica inicial lo conduce –podría decir “sin remedio”, pero prefiero decir “con sencillez”– a su historia personal, particularmente al ya mencionado secuestro de su madre muchos años atrás, aunque también a otros acontecimientos importantes para la historia de su familia– el suicidio del abuelo materno, el origen italiano de su rama paterna– y de su vida familiar cotidiana: la forma de vida de sus hermanas, el exilio voluntario, las amenazantes llamadas telefónicas, su relación amorosa, su faceta de padre, hijo y hermano, etcétera.

Dicho de otro modo: la investigación del Archivo, que sirve de punto de partida para la escritura de los cuadernos, se transformará en la escritura de un diario; *Material humano* inicia como proyecto social y termina como un proyecto individual; aunque lo individual resulte la forma “verdadera” (éticamente hablando) de llegar a lo colectivo. Y nunca se pierda de vista la premisa de condensar, en pocas páginas, múltiples historias de vida, siempre ligadas a la violenta historia de Guatemala.

Desde las primeras páginas del libro encontramos, sintetizadas en apenas unas líneas, las terribles y deprimentes historias de vida contenidas en las fichas del Gabinete de Identificación del Archivo que el narrador/autor investiga:

Ávila Aroche Jesús. Nace en 1931. Moreno (1.86 mts) Marimbista. Soltero. Vive con su mamá. Fichado por limpiar botas sin tener licencia. En marzo de 1962 por hurto. En diciembre de 1962 por robo. En mayo de 1963 por secuestro (21).

Figueroa Estrada Rafael. Nace en 1924 en la capital. Agricultor. Fichado en 1955 por terrorista (23).

Sarceño O. Juan. Nace en 1925. Jardinero. Vive con su hermana. Fichado en 1945 (*Gobierno de la Revolución*) por bailar tango en la cervecería “El Gaucho”, donde es prohibido (25).

III. FICHAS POST MÓRTEM

[...]

† xx. Atado de pies y manos con mecate de plátano, golpeado y lanzado al río. Aclaración: al proceder a la toma de impresiones al cadáver ya mencionado tropecé con la dificultad de que los dedos los tenía churucos, haciendo difícil tomar la huella rodada, aunque procedía a la inyectada, pero tampoco me dio resultado. No me quedó más remedio que

cortarle los dedos que mejor consideré para el efecto. Firma José Héctor Terraza T. 7 de diciembre de 1974.

Nota: En un sobrecito adjunto a esta ficha encontré una tira de papel con el diagrama impreso para marcar las huellas digitales. Y allí, en lugar de las típicas manchas de tinta, estaban unos trocitos de tejido que recordaban pétalos de rosa secos, con dibujos dactilares. Examinados más de cerca resultaron ser de piel humana (34).

El Archivo se convierte así en una alegoría mayor, la del mundo, poblado de seres infelices, de terroríficas historias de violencia y desesperanza o, en todo caso, en una más pequeña: la de Guatemala. Aunque es probable que, como confesará abiertamente el narrador, el Archivo siempre haya sido planteado como una ficción o una puerta de entrada a la ficción: “[...] mi interés en el Archivo como objeto novelable, que comenzaba a declinar, despertó de nuevo a raíz de esta llamada” (Rey, 61).

Pero volvamos al inicio del libro, que, para complicar más las cosas posee una “Introducción” que lo aleja del género “novela”, es decir, de la ficción, y lo acerca al género “testimonial”, “Introducción” que traduce o intenta traducir al lenguaje, de manera directa, la realidad, y que coloca a los lectores *in medias res*, es decir, en el ojo del huracán o en el centro de la violencia, ya que el narrador, antes de referirse al Archivo, cuenta, en el lenguaje frío de quien realizará una investigación “científica”, la existencia de un incendio y múltiples explosiones precisamente en un almacén de proyectiles. Las casi cuatro páginas introductorias continúan contando la historia del Archivo y del Gabinete, un departamento del mismo de especial interés para el investigador, y la imposibilidad de consultar las fichas posteriores al año de 1970 debido a que los casos a los que hacen referencia “podían estar todavía activados o pendientes en los tribunales” (Rey, 13). La escritura neutral y la denominación del texto inicial como “Introducción” no impiden que aparezca un personaje cargado de simbología por su nombre propio: Ariadna Sandoval, cuya única

aparición en la obra servirá para introducirnos en la trama, aunqueándonos la seguridad de que nos estamos adentrando en un laberinto: un “polvoriento laberinto”, como llamará el narrador al Archivo en la página 143, o un laberinto literario y vital: un laberinto de papel para la construcción de refugios, casas de bajo costo para gente miserable, o para la simple construcción poética: “Pienso en la construcción con ‘bloques-Barceló’ de un refugio-laberinto que también podría servir de alegoría” (Rey, 138).

La utilización del laberinto como uno de los motivos del libro nos acerca nuevamente a uno de sus aspectos más interesantes: la intertextualidad. *Material humano* es un texto literario que se conecta con otros muchos al construir una especie de cosmos literario en el que una reflexión, una situación narrada o la referencia a un personaje dan pie a una constelación; al mismo tiempo, es un concentrado de historias “verídicas”, es decir, un universo que aspira a documentar el mundo real, semejante a un estudio sociológico, antropológico o judicial.

Pero, si todo laberinto tiene su Ariadna, también debe tener su Minotauro. ¿Quién es el Minotauro de éste?: “Inesperadamente me pregunto qué clase de Minotauro puede esconderse en un laberinto como éste. Tal vez sea un rasgo de pensamiento hereditario creer que todo laberinto tiene su Minotauro. Si éste no lo tuviera yo podría caer en la tentación de inventarlo” (Rey, 56).

La búsqueda de las fichas que le permitirán al autor-narrador conocer la historia de sus antecesores (artistas e intelectuales guatemaltecos) lo llevará asimismo al encuentro con otro personaje, muerto ya para el momento de la investigación: Benedicto Tun, un policía de origen indígena y extraordinaria inteligencia, fundador del Gabinete de Identificación en 1922 y que trabajó en la organización y consulta de las fichas hasta 1970. Así, Benedicto Tun, más que el protagonista de esta trama, será el antagonista del personaje principal: el autor/ narrador, y su hijo, llamado igualmente Benedicto Tun, será uno de sus principales interlocutores a lo largo del libro: ¿el Minotauro?

Las interrogaciones se multiplican a medida que la lectura avanza. ¿Hemos sellado correctamente el contrato de lectura que el autor nos propone? Para resolver esta pregunta es necesario regresar a la primera página y detenernos en la última del libro: ambas están (no de manera azarosa) fuera de la numeración de las páginas del mismo. Al abrir el volumen, después de la dedicatoria leemos, ahora con más detenimiento, casi a la mitad de la página en blanco: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción”, texto que parece contradecir al situado en el mismo lugar de la hoja, pero en la parte final del libro, antes del índice: “Nota: algunos personajes pidieron ser rebautizados”; aunque, más que contradecirla, transforma en uroboros la estructura narrativa.

La historia que se cuenta en las 179 páginas del relato es verdadera, aunque algunas de las historias de los múltiples personajes que las conforman no tengan o hayan tenido un referente de carne y hueso. Personajes que constituyen varios cientos si contamos, además de los amigos, parientes, empleados del Archivo y escritores que aparecen en *El material humano* –por metonimia, a través de sus citas y epígrafes–, a los más de cien nombres que corresponden a las fichas del Archivo, nombres que condensan otras tantas vidas desdichadas y que dan título y sustancia al libro: “material” humano no es un título frívolo ni superfluo. La historia narrada es verdadera en la medida en que lo es la Historia de Guatemala en las últimas décadas: los golpes de Estado, la insurgencia, la política de exterminio de los grupos originarios mayenses (por cierto, vale la pena volver a comentar que Benedicto Tun pertenece a una de estas etnias), los paramilitares, la contrarrevolución, la violencia revolucionaria, la delincuencia común, la pobreza extrema...

La ficción puede consistir, más bien, en la creación de personajes –Benedicto Tun, su hijo del mismo nombre y su nieto Édgar, el “jefe” del proyecto de recuperación del Archivo–, anécdotas, ambientes y escenas que recrean y dan singularidad literaria a esa Historia: esto es, la ficción radica en la forma, o en parte de la forma, que se le da a la Historia. El

testimonio aparece precisamente como una parte de la misma, aquélla que corresponde al “diario” que le permite al autor-narrador hablar de su vida privada cotidiana y de sus viajes a Oaxaca y a París, realizados para visitar a amigos que existen en el mundo real y para asistir a eventos que posiblemente sí sucedieron. Podría haber buscado en Internet la realización de la Mesa Redonda de Escritores Internacionales que debió llevarse a cabo en San Agustín Etna en 2005, en la que participó el autor, según narra en su diario, o la exposición de Miquel Barceló en una Galería de París en el mismo año, pero no tendría ningún sentido constatar la verdad o ficción de estos detalles, porque no interesan para los términos en que Rey Rosa plantea la relación y el valor de la realidad y la ficción. A fin de cuentas, ambas posibilidades son válidas siempre y cuando partan de y regresen al “material humano”.

Ahora bien, sin querer, encontré en la Red, entre los documentos que se refieren a Rodrigo Rey Rosa, la fotografía de una mujer joven que viste una blusa de color neutro, lleva lentes y tiene los brazos cruzados. El pie de página dice así. “Una de las empleadas que trabaja en el famoso Archivo, cuya presencia ominosa sirve de nexo entre lo ficticio y lo histórico en *El material humano*” (MGM). Mi sorpresa fue mayúscula pues, si bien nunca dudé de que el relato (¿mitad? ficción-¿mitad? testimonio) estuviera basado en documentos y sucesos reales, sí había puesto en duda la veracidad de la existencia del Archivo, siempre amenazado además de ser tragado por la tierra. Aunque en la fuente no hacen mención del nombre de la empleada, no me extrañaría que su nombre fuera Ariadna Sandoval.

El mestizaje se transforma, de tema, en herramienta constructiva del discurso. Mestizaje entre ficción y no ficción, entre lo consciente y lo inconsciente (es decir entre el mundo onírico y la realidad), entre el autor y el narrador, la escritura propia y la ajena, el bien y el mal, la izquierda y la derecha –en el ámbito político son equivalentes los policías, los guerrilleros y los delincuentes– y, sobre todo, mestizaje múltiple entre los géneros literarios: diario, ensayo, novela, crónica, poesía...

e incluso teoría literaria, y entre éstos y algunos géneros no literarios: ficha, reporte de investigación, documento.

El hecho de que sea el género narrativo el que domina sobre los demás, y que la denuncia de una realidad social en la que prevalecen el asesinato, la explotación, el secuestro, la persecución, la corrupción del gobierno, el exterminio de los indígenas... –en fin, la violencia–, sea una constante, no implica que lo poético esté ausente. Por ejemplo, la nota que cierra las cinco fichas *post mortem* (y que ya hemos citado más arriba) es de una extrema crudeza y resulta tanto o más poética que el epígrafe borgeano que precede y presenta las 14 páginas de “material humano” sintetizado en fichas: en una triple analogía, relaciona las manchas de tinta de las huellas digitales, que no están marcadas en el papel sino en “unos trocitos de tejido” humano, como pétalos de rosa secos.

El mestizaje, la hibridez, la ruptura de fronteras como herramienta constructiva desemboca en el sueño de todo gran novelista: la construcción de la obra total, aquella que logra parecerse a la vida. Y esta totalidad se logra gracias precisamente a la ruptura de las fronteras, a la destrucción de los muros. Como en la realidad, en el mundo representado en *El material humano* todo está conectado con todo. Una reflexión lleva a la cita de un autor, un pensamiento a un sueño, una sensación a una certeza, la literatura a la vida y viceversa:

Leo a De Quincey: *Ensayos sobre la retórica, el lenguaje y el estilo* y por él llego a Salvator Rosa, el “pintor bandido y autor satírico del siglo xvii” (¿posible antepasado nuestro?) y consentido de los románticos ingleses que escribió: “Nuestra riqueza ha de ser espiritual, y debemos contentarnos con dar pequeños sorbos, mientras otros se atragantan en la prosperidad” (Rey, 133).

Si bien este aspecto del mestizaje y la ruptura de fronteras merece un tratamiento más cuidadoso y extenso quisiera detenerme cuando menos en uno de los binomios derribados: el del bien y el mal que, en el

ejemplo que a continuación cito, abarca también a aquél de la vida vs. la literatura: o sea, al de la realidad contra la ficción. Miguel Ángel Asturias, sin duda el autor más importante de la literatura guatemalteca, es retratado aquí como un intelectual retrógrada, fascistoide, mientras que el policía Benedicto Tun, que, como ya mencioné, pertenece a un grupo maya, y quien es director y fundador del Gabinete de Identificación que contiene las vidas de cientos de seres humanos fichados, detenidos y muchas veces asesinados por la policía o el ejército, resulta ser un hombre íntegro que se niega a firmar el dictamen apócrifo de la muerte del presidente de la república, jugándose con eso la vida y con la seguridad de, por lo menos, perder su puesto, que constituye, al mismo tiempo, el único sentido de su vida. Y como la vida, este relato está lleno de ironías y sarcasmos: Tun, siendo estudiante, encontró trabajo como amanuense de José María Letona, secretario y hombre de confianza de Manuel Estrada Cabrera, el Señor Presidente.

También mayor atención merece el tema de la voz narrativa en primera persona, que adquiere un peso enorme al diluir las barreras entre autor y narrador, y que se transforma en punta afilada de un compás que se clava (nos clava) en la experiencia vital de Rey Rosa para trazar el círculo que marca el amplio perímetro de su universo literario. Sin embargo, la extensión de este trabajo no me permite profundizar en dicho tema. Lo mismo sucede con todo el aparato paratextual: citas, epígrafes, notas... en fin, la enorme y diversa presencia de otras escrituras cuya función no puede ser reducida al aspecto del intertexto.

No obstante, lo que no quiero dejar de comentar es el porqué de mi afirmación acerca de que el autor de *El material humano* es un poeta homérico. Así, comenzaré por contextualizar y matizar esta afirmación.

El xx fue un siglo violento, tal vez el que sumó más muertes por violencia en toda la historia de la humanidad: primero, porque el avance de la ciencia y la tecnología permitieron un mayor crecimiento de la población mundial; segundo, porque también se desarrollaron el ansia

de poder y la tecnología armamentista dentro de un sistema de capitalismo salvaje.

Las dos guerras mundiales y el subsecuente holocausto judío perpetrado por Hitler durante la segunda, el genocidio armenio (todavía hoy no sólo no reconocido, sino incluso penalizada su memoria en Turquía), la Guerra Civil española, las purgas de Stalin en la URSS, la supresión de Palestina para instaurar el Estado de Israel, Vietnam, las *guerras invisibles* de África y América Latina y sus consecuencias: los campos de concentración, los apátridas, las fosas comunes, las ideologías como instrumento del poder absoluto, las emigraciones forzosas, los convoyes de la muerte fueron, si no los únicos, algunos de los acontecimientos más sangrientos de la pasada centuria.

Aunque la mayoría de estas hazañas sangrientas sucedió en el viejo mundo, el aún llamado nuevo continente no se libró de sufrirlas. Tal vez las situaciones más terribles en este sentido fueron vividas en Centroamérica. Cada una de estas tragedias humanas ha sido narrada desde distintas perspectivas, tanto en papel, como en celuloide (o, más recientemente: en sistemas digitales). Si no hemos sido capaces de mejorar éticamente como especie en la medida en que lo hemos hecho en los campos de la ciencia y la técnica, no hemos perdido nuestra humanidad gracias al arte. Como lo hacíamos desde el paleolítico, cantamos para no morir y para agradecer la vida. Como lo hizo Homero (o lo hicieron los Homeros) en Grecia, cantamos para trascender la desgracia y para guiarnos en la oscuridad. Para revelar, pese a las fuerzas de la guerra y la muerte, la continuidad de la vida. Y es una voz la que *nos dice* a todos los miembros de una etnia, un grupo religioso, una comunidad, un país.

Rodrigo Rey Rosa es una de estas voces. Desde una perspectiva que le permite alejarse del conflicto para poder visualizarlo de una manera al mismo tiempo fría y conmovedoramente cercana, con el espíritu desencantado de todas las ideologías políticas del siglo xx que caracteriza a gran parte de los intelectuales del xxi, recupera de la muerte, es decir,

del olvido, la vida de los habitantes de Guatemala que en el pasado siglo, más que vivirla, sufrieron la Historia.

No quisiera tampoco concluir mi breve acercamiento a esta obra maestra de Rey Rosa sin deshacer los muros que separan al crítico del lector, así como a éste de la obra leída, y los que separan a Guatemala de México, para comentar que casi todos los temas y casi todas las vidas que se abordan en *Material humano* como propios de o pertenecientes a Guatemala pueden, cada vez más, en este siglo XXI que inicia, atribuirse o situarse en México:

De la misma manera que el abuelo suicida del autor-narrador logró traspasar la frontera que separa a su país del nuestro con el fin de deshacerse de la plaga del chapulín desviándola del Petén al territorio mexicano, la violencia en México, que crece peor que una plaga de la naturaleza vegetal, ha invadido Guatemala, como si este país necesitara un empujón más fuerte hacia el terror (única forma de nombrar el infierno de Guatemala en el último siglo): hace unos cuantos meses, un batallón de Zetas cruzó la frontera para asesinar a decenas de trabajadores agrícolas en una finca del mismo Petén asolado por los chapulines en las páginas de *El material humano*. Entre los pocos responsables de la masacre que fueron detenidos y purgan condena a perpetuidad está un jovencito xalapeño que fue “levantado” apenas unos meses antes por este grupo criminal... “levantado”, tal vez, en las calles aledañas a la Facultad de Humanidades, en la que yo enseñé y en la que se estudia la narrativa de Rey Rosa.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

ARCE, Manuel José. “Guatemala *versus* Miguel Ángel Asturias. Breve relato de un conflicto”. *Miguel Ángel Asturias. París 1924-1933. Periodismo y*

- creación literaria*. Coord. Amos Segala. Edición crítica. Archivos. San José: Universidad de Costa Rica, 1996.
- ARIAS, Arturo. *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo xx*. Guatemala: Artemis y Edinter, 1998.
- LIANO, Dante. “El indio en la literatura de Guatemala”. *Ensayos de literatura guatemalteca*. Roma: Bulzoni, 1992. 33-53.
- _____. “La narrativa de la violencia”. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Guatemala: Editorial Universitaria de San Carlos de Guatemala, 1997. 259-272.
- MGM. “Rey Rosa y El material humano”. *La obsesión de Babel*. 14.01 (2010). Web. 15 de mar. 2012. www.obsesivababel.blogspot.com/2010/01/rey-rosa-y-el-material-humano.html.
- PÉREZ DE MEDINA, Elena. “Variaciones sobre la incertidumbre y la violencia”. *La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000*. Buenos Aires: Corregidor, 2003. 187-210.
- POSADAS, Claudia. “Una escritura sin precipitaciones. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 29 (2005). <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html> >
- REY ROSA, Rodrigo. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- ROCCA, Pablo. “¿El investigador de archivo como policía? El caso Rodó y sus aledaños”. *Revelaciones imperfectas. Estudios de Literatura Latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik, Buenos Aires: Noé Jitrik, 2009: 9-21.
- SOLARES, Martín. “Un poco de paranoia no le hace mal a nadie”. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa. Milenio Semanal.com, núm. 190. Disponible en: <http://www.mileniosemanal.com/190/cultura.htm>

EL CUENTO CRISTERO

ALFREDO PAVÓN

El cuento mexicano del siglo xx nace con la fantasía de los ateneístas: Mariano Silva y Aceves, Julio Torri, Genaro Fernández MacGregor, Carlos González Peña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos. Pronto se unirán a ellos, si con otras búsquedas estéticas y humanas, los colonialistas –Artemio de Valle-Arizpe, Francisco Monterde, Jorge de Godoy, Manuel Horta, Guillermo Jiménez, Julio Jiménez Rueda, Carlos Noriega Hope y Genaro Estrada, además de Manuel Romero de Terreros–, los estridentistas –Xavier Icaza, Salvador Gallardo Dávalos, Germán List Arzubide y Arqueles Vela– y los Contemporáneos –Carlos Díaz Dufoo (hijo), José Martínez Sotomayor, Octavio G. Barreda, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Rubén Salazar Mallén. Y junto con ellos, los cuentistas de la revolución, cuyos primeros textos –así sea en forma de “simples bocetos de cuento”,¹ como en el caso de Ricardo Flores Magón, o de “apuntes para futuras novelas o episodios y escenas no utilizados en las ya publicadas”,² en el ejemplo de Mariano Azuela– se remontan al periodo comprendido entre 1910 y 1916, después del cual, ya en la etapa que va de 1917 a 1924, dominada por los colonialistas y los estridentistas, sólo esporádicamente tornarán a escena, como ocurre con “El

¹ Luis Leal, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Edmundo Valadés y Luis Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana* (México: INBA, 1960) 101.

² *Ibid.* 102.

fusilado (cuento mexicano)”, del ateneísta José Vasconcelos,³ *Cuentos trágicos*, de Domingo S. Trueba,⁴ *Junto a la hoguera crepitante*, de Miguel López de Heredia,⁵ *A través de la sierra*, de Miguel Galindo.⁶ Tales aportes habrán de acrecentarse durante el periodo áureo, que Leal ubica entre 1928 y 1940,⁷ gracias a la cuentística de Rafael F. Muñoz, Francisco L. Urquiza, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Celestino Herrera Frimont, Alejandro Gómez Maganda, Jesús Millán, Nellie Campobello, Francisco Rojas González, Cipriano Campos Alatorre, Alfonso Fabila, entre otros.⁸ Con sus paisajes nacionales, sus soldados federales y revolucionarios, los incidentes de la lucha armada y los motivos temáticos de ella derivados —“la heroicidad, el sacrificio, la muerte, la crueldad, el sadismo, la avaricia, la osadía, el deber militar, el estoicismo, la hombría”—,⁹ las brevedades de la revolución fueron, a su vez, el marco dentro del cual se desarrollaron, según palabras de José Luis Martínez,¹⁰ el

³ José Vasconcelos, *La sonata mágica. Cuentos y relatos* (Madrid: Imp. de Juan Pueyo, 1933). 13-21.

⁴ Domingo S. Trueba, *Cuentos trágicos* (Toluca: 1921).

⁵ Miguel López de Heredia, *Junto a la hoguera crepitante. Cuentos y apólogos* (México: Herrera Hermanos Sucesores, 1923).

⁶ Miguel Galindo, *A través de la Sierra. Narraciones de la Revolución* (Colima: Imprenta El Dragón, 1924).

⁷ Leal, “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Valadés y Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, 106. Ricardo Flores Magón y otros, *Cuentos de la revolución*, pról., sel. y notas de Luis Leal (México: UNAM, 1976) XII.

⁸ Para una nómina más completa de autores y obras de la cuentística de la revolución, además del estudio y de la antología de Leal, véase Mariano Azuela y otros, *Cuentistas de la Revolución Mexicana*, pról. sel. y notas de Xorge del Campo (México: Eds. Luzbel, 1985), 8 vols. Julia Hernández, *Novelistas y cuentistas de la revolución*, “La revolución y las letras mexicanas” de Julio Jiménez Rueda (México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960). John S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad* (México: FCE, 1973). Adalbert Dessau, *La novela de la revolución mexicana* (México: FCE, 1973). Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980).

⁹ Leal, “Prólogo” a Flores Magón y otros, *Cuentos de la revolución*, vi. “La Revolución Mexicana y el cuento”, en Valadés y Leal, *La revolución y las letras. 2 estudios sobre la novela y el cuento de la Revolución Mexicana*, 101.

¹⁰ José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo xx. 1910-1949. Primera parte* (México: Antigua Librería Robredo, 1949). “Literatura mexicana (1910-1960)”, en José Luis Martínez y

cuento indígena, el cristero, el proletario, el populista o folklorista,¹¹ un tanto olvidados por los lectores y la crítica.¹² Fue, entre las décadas veinte y cuarenta, una cuentística anclada en el nacionalismo, “cuyas criaturas se manejan en función de los variados hilos ideológicos destinados a ser expresión de los sujetos sociales, que reales o imaginarios, estaban llamados a ocupar la escena de la historia”,¹³ integrada a una literatura mexicana criollista¹⁴ que “parece orientar su mirada siempre hacia adentro,

Christopher Domínguez Michael, *La literatura mexicana del siglo xx*, pres. de Rafael Tovar y de Teresa (México: CNCA 1995). *Literatura mexicana siglo xx 1910-1949* (México: CNCA, 1990).

¹¹ Fernández Perera, al referirse a la literatura de la revolución, dedica un corto comentario a estos olvidados: “Hubo también entonces plaga de los meros ensayos de novela adscrita a determinados sectores sociales y muy ideologizados: la indigenista, la cristera y la proletaria, así como una incipiente narrativa de lo rural que quiso desprenderse del mero costumbrismo afiliándose al nacionalismo revolucionario, con López y Fuentes, José Mancisidor, Romero y otros”. Manuel Fernández Perera, “Los años treinta”, en Rafael Pérez Gay y otros, *La literatura mexicana del siglo xx*, coord. y pres. de Manuel Fernández Perera (México: FCE/CNCA/Universidad Veracruzana, 2008) 124.

¹² Este olvido se palió un poco con los estudios sobre la cuentística indigenista. César Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988). Lancelot Cowie, *El indio en la narrativa contemporánea*, trad. de Ma. Elena Hope Sánchez Mejorada (México: CNCA/Instituto Nacional Indigenista, 1990). Sylvia Bigas Torres, *La narrativa indigenista mexicana del siglo xx* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara/Universidad de Puerto Rico, 1990). A su vez, Álvaro Ruiz Abreu indica respecto de la literatura cristera: fue negada “por la política oficial que escondió los libros en favor de los cristeros, y por la crítica literaria que no fue capaz de incluir en sus estudios y sus investigaciones una mínima versión del sentido de estos autores y sus obras”. Álvaro Ruiz Abreu, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)*, pról. de Esperanza López Parada (México: UAM-X, 2003) 24.

¹³ Christopher Domínguez Michael, “Introducción” a Salvador Quevedo y Zubieta y otros, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, t. 1, sel., introd. y notas de Christopher Domínguez Michael (México: FCE, 1989) 50.

¹⁴ Se debe una excelente reflexión sobre el criollismo y el nacionalismo a Ruiz Abreu: “Muchos países de la América Latina salieron al encuentro de lo propio y se reconocieron como miembros de una Arcadia en el paisaje, y en ser los prototipos americanos. Pero, sin duda, México produjo un verdadero auge de cuentos y novelas que pertenecen por su forma y su intención explícita o implícita al criollismo. La oposición civilización contra barbarie se vuelve uno de sus tópicos, un recurso literario y un motivo desencadenante que es posible hallar en la novela de Revolución Mexicana y en la cristera, también en la novela indigenista y proletaria, en la novela urbana y de los bajos fondos que empieza a florecer. Una de las definiciones de lo criollo se atiene a la etimología de la palabra: criollo procede del portugués ‘crioulo’, es decir, criado en casa; pero en el siglo xvii apareció como ‘ser de la tierra’; el significado que nos interesa se le dio a esa palabra en el siglo xix, en que vino a ser lo que es ‘nacional, particular o autóctono’, de cada nación hispanoamericana.

hacia el interior del país”¹⁵ con el propósito de afirmar “los valores de la patria, de su historia, de su religión, incluso, y sus héroes con el fin de construir una nación nueva, como la que soñaron los caudillos que hicieron la Revolución Mexicana”.¹⁶ El propósito nacionalista primó sobre las búsquedas artísticas, si bien no las ausentó. De tal dualidad de objetivos, derivaron, a su vez, dos tipos de creadores, que Ruiz Abreu, siguiendo a John Rutherford,¹⁷ y refiriéndose a la narrativa cristera, separa en “éticos” y “estéticos”:

El escritor que se interesó por los cristeros fue primero el testigo, el participante muchas veces en el conflicto, el novelista que sintió el compromiso de “relatar” esa historia; también el sacerdote que dirigió a los cristianos, el hacendado que perdió su patrimonio en la lucha; escribieron un tipo de novela histórica, llamada ahora tradicional.

El otro escritor que “registró” la Cristiada fue el que, en la distancia, miró hacia atrás y la memoria lo llevó a los recodos de aquella guerra. Ya no es el escritor de novela cristera sino un escritor “profesional” que maneja la forma y el sentido de la historia con una clara intención de crear una estética de la expresión verbal, como Juan Rulfo, Elena Garro, Jorge Ibarguengoitia. Otro caso significativo es José Revueltas que recupera la Guerra Cristera como un desgarramiento interior del hombre con el universo.¹⁸

El nacionalismo en la literatura mexicana es una variante del criollismo que busca en los valores propios la legitimidad cultural, resalta el habla popular (nacional) como el alma de la literatura y el arte, y es una manera de promover el regreso al origen, a las raíces.” Ruiz Abreu, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)* 179-180.

¹⁵ Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997) 102.

¹⁶ Álvaro Ruiz Abreu, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)* 20.

¹⁷ John Rutherford, *La sociedad mexicana durante la Revolución*, trad. de Josefina Castro (México: El Caballito, 1977).

¹⁸ Ruiz Abreu, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)* 77-78.

Al escritor ético, “le interesa ejercer la crítica social, preocupado no por la sociedad como es, sino como debería ser; tiende a la sátira y la caricatura ‘en aquellas partes de sus novelas que se refieren a los fenómenos sociales que desaprueba; por el contrario, se inclinará por la idealización romántica y el sentimentalismo cuando escribe acerca de los personajes que representan tipos sociales que son de su agrado’. Y crea personajes en los que deposita su propia voz, es decir, sus opiniones personales. ‘Estos portavoces personales suelen estar dotados de una dignidad, autoridad, perspicacia e inteligencia extraordinarias’”.¹⁹ A su vez, el escritor estético “intenta describir a la sociedad señalando lo bueno y lo malo, la belleza y la fealdad, es abstracto y mantiene una utopía”.²⁰ Para alcanzar su meta, acude al uso de símbolos, de recursos retóricos y complejidades estructurales, como la doble focalización, la ruptura de la linealidad diegética, el desvanecimiento de las coordenadas tempo-espaciales, etc. Sólo así, asume, podrá rebasar los límites del nacionalismo estrecho y mostrar, partiendo de lo mexicano, las desgarraduras de los hombres y mujeres de cualquier lugar del mundo. Ya como creadores éticos o estéticos –e incluso integrando ambas posturas–, ya como nacionalistas a ultranza o mexicanos universales, los cuentistas indígenas, cristeros, proletarios, populistas o folkloristas gestaron una obra significativa para el derrotero del género breve, que no puede dejarse fuera de los registros críticos de la historia de las letras mexicanas.

La cuentística cristera, la “Bestia negra de la narrativa de revolución”,²¹ se empeñó “en registrar el pantanoso escenario mítico y sangriento donde una cultura centenaria se enfrenta a la barbarie moderna”.²² No

¹⁹ *Ibid.* 20.

²⁰ *Ibid.* 21.

²¹ Domínguez Michael, “Introducción” a Quevedo y Zubieta y otros, t. 1, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*, 51.

²² *Loc. cit.*

posee volúmenes²³ totalmente dedicados a la temática derivada del enfrentamiento entre las fuerzas federales y los improvisados defensores del cristianismo, ofendidos por la insensibilidad política de Plutarco Elías Calles, presidente entre 1924 y 1928, quien, buscando delimitar las fronteras entre el mundo civil y el religioso, chocó de frente con los cristianos, cuyos templos y servicios litúrgicos determinó clausurar. Sin embargo, sí tiene ejemplos²⁴ en cuentarios dominados por otras temáticas y estéticas, como la revolucionaria o la indigenista, de donde la paciente labor de Jean Meyer y Juan José Doñán los extrajo a fin de conformar la *Antología del cuento cristero*.²⁵

De la *Antología del cuento cristero* y, sobre todo, de *La cristera una literatura negada*, de Álvaro Ruiz Abreu —sin duda, la voz más autorizada para hablar de los corridos, crónicas, autobiografías, diarios, memorias, novelas y cuentos en torno al movimiento cristero—, puede concluirse que, entre 1936 y 1991,²⁶ si bien de manera esporádica, el

²³ Meyer y Doñán comentan sobre la aparente escasez del cuento cristero, mencionando incluso que posee mayor calidad que la novela cristera: “Hasta ahora se ha reparado poco en el cuento cristero, el cual no sólo no es tan escaso como en un principio podría pensarse, sino que ha dado verdaderas piezas maestras. Ya de entrada, con sólo comparar la nómina de autores de uno y otro género, se advierte la ventaja del cuento sobre la novela cristera, la cual, a diferencia de aquél, no cuenta con un Rulfo, un Revueltas, un Pacheco, un Rojas González, un Rubín, un Bernal...”, Jean Meyer y Juan José Doñán, “Prólogo” a Gerardo Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, sel. y pról. de Jean Meyer y Juan José Doñán (Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1993) 16.

²⁴ Meyer y Doñán revisaron “más de treinta cuentos y relatos”. *Ibid.* 17.

²⁵ Parte de la *Antología del cuento cristero* sirvió de base a un discreto acercamiento al cuento cristero. César Alejandro Alcaraz Acosta, *Estructura de la cuentística jalisciense de la Cristiada* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007). Tesis de maestría, inédita.

²⁶ El periodo 1936-1991 corresponde sólo al cuento cristero, no así a la novelística, cuyo inicio marca Ruiz Abreu con *¡Viva Cristo Rey!*, de Vereo Guzmán, publicada en 1928: “El primer relato sobre la guerra fue escrito por Juan F. Vereo Guzmán en el fragor de los años de lucha; se trata del relato *Jesús vuelve a la tierra* (1928), que también se conoce como *Viva Cristo Rey*, presentado como ‘novela revolucionaria’”. Ruiz Abreu, *La cristera, una literatura negada (1928-1992)* 90-91.

cuento cristero tuvo siempre representantes:²⁷ Gerardo Murillo (Dr. Atl),²⁸ Francisco Rojas González,²⁹ Rafael Bernal,³⁰ José Revueltas,³¹ Juan Rulfo,³² Ramón Rubín,³³ Heriberto Navarrete,³⁴ José Emilio Pacheco,³⁵ Luis Sandoval Godoy,³⁶ Alfredo Leal Cortés,³⁷ Manuel Caldera³⁸ y Héctor Aguilar Camín.³⁹ Todos ellos narraron el conflicto desde su perspectiva ideológica –ubicándolo ya durante la primera Cristiada: 1926-1929, ya durante la segunda: 1934-1938–, cuidando, con mayor o menor fortuna, la estructura de la historia; el diseño de los

²⁷ Aunque Meyer, Doñán y Ruiz Abreu han abierto rutas para el conocimiento del cuento cristero, se requiere aún de una investigación exhaustiva que recoja la totalidad de las creaciones dedicadas a este tema, como lo requieren también el cuento fantástico, el del 68, el iniciático y el gay.

²⁸ Gerardo Murillo (Dr. Atl), “Goyo”, en *Cuentos de todos colores* (México: Botas, 1936), vol. II, 171-178. *Cuentos bárbaros y de todos colores*, sel. y pres. de Jaime Erasto Cortés (México: CNCA, 1990) 46-50.

²⁹ Francisco Rojas González, “Voy a cantar un corrido”, en *Sed* (México: Juventud de Izquierda, 1937). *Obra literaria completa*, est. prel., ordenación y bibliog. de Luis Mario Schneider (México: FCE, 1999) 126-134. “El corrido de Demetrio Montaña”, en ...*Y otros cuentos*, “Yo pienso que...” de Miguel Martínez Rendón (México: Libros Mexicanos, 1931). *Obra literaria completa*, 76-83.

³⁰ Rafael Bernal, *Federico Reyes, el cristero* (México: Canek, 1941). Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, 87-96.

³¹ José Revueltas, “Dios en la tierra”, en *Tierra Nueva* (México, ene.-abr.1941), año II, núms. 7-8, 47-52. *Dios en la tierra* (México: Era, 1984) 9-16.

³² Juan Rulfo, “La noche que lo dejaron solo”, en *El llano en llamas* (México: FCE, 1953). *El llano en llamas y otros cuentos* (México: FCE, 1972) 148-153.

³³ Ramón Rubín, “La batalla de la cruz”, en *Cuadernos* (París, sept.-oct. 1954), núm. 8, 34-39. *Cuentos del mundo mestizo* (México: FCE, 1985) 21-30.

³⁴ Heriberto Navarrete, “Media carta de amor”, en *Los cristeros eran así...* (México: Jus, 1968), 20-26. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, 51-60.

³⁵ José Emilio Pacheco, “El Emperador de los Asirios (Minirrelato)”, *Proceso* (México, 10 ago. 1987), núm. 590. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, 153-161.

³⁶ Luis Sandoval Godoy, “El peso de la palabra”, en *El Cuento. Revista de imaginación* (México, jul.-dic. 1988), año XXIV, t. XVII, núms. 107-108: 245-252.

³⁷ Alfredo Leal Cortés, “1927, luto en primavera”, en *1927, luto en primavera* (México: Eds. Las Hojas del Mate, 1989), 14 pp. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, 113-128.

³⁸ Manuel Caldera, “Que del cielo venga tu premio... ¡Y no tarde, desgraciado”, *Pláticas de mi pueblo* (Guadalajara: Ágata, 1991) 51-56. Murillo (Dr. Atl) y otros, *Antología del cuento cristero*, 129-137.

³⁹ Héctor Aguilar Camín, “Meseta en llamas”, *Historias conversadas* (México: Cal y Arena, 1992) 65-89.

personajes y los espacios donde éstos transitan; el tipo de narrador convocado; las tonalidades discursivas; la pertinencia del lenguaje respecto no sólo del relato en sí, sino también de los caracteres definitorios –clase social, cultura, visión de mundo– de quien es su usuario; las variantes de escritura requeridas para acompañar las tensiones y distensiones de los sucesos traídos a escena. Todos ellos recrearon, uniendo ingredientes históricos y ficcionales, uno de los pasajes más oscuros de la vida de México.

Las historias de las brevedades cristeras, ya tomando de lleno el conflicto bélico, ya usándolo de trasfondo para indagar los motivos externos e internos que llevaron a hombres y mujeres a participar en alguno de los episodios de esa lucha, son, en verdad, sencillas, estén puestas a favor o no de la postura gobiernista o de la cristera: los desmanes –antes, durante y después de la guerra–, persecución, captura y ajusticiamiento de una gavilla de facinerosos y su jefe; la conquista del reconocimiento social, a través de la muerte heroica, de un improvisado coronel agrarista; el arresto, tortura y muerte de un líder agrario a cargo de una banda de desalmados, dirigida por un cura cínico; las aventuras, desventuras y fusilamiento de un incorruptible combatiente cristero, elevado a categoría de leyenda por el pueblo devoto; el bestial empalamiento de un profesor por contravenir las consignas de odio de los cristeros y por ayudar a los federales; el intento fallido de dos tíos y un sobrino por incorporarse a las fuerzas cristeras, clausurado con el ahorcamiento de los dos viejos y la huida aterrorizada del muchacho; el suicidio de un fanfarrón y obtuso coronel federal, provocado por una desafortunada serie de confusiones y yerros que lo hacen parecer un heroico cristero cuando en realidad era un famoso *comecuras*; la liga de tres jóvenes cuyas peripecias bélicas son acompañadas por sus diversiones, amores y planes futuros, no alterados ni siquiera cuando uno de ellos muere en combate; las acciones temerarias y suicidas de dos cristeros casi desarmados en su enfrentamiento con los federales, de donde nace su leyenda y la admiración sin límites de sus correligionarios; el

pago obligado de impuesto a los ricos de diversos pueblos a fin de financiar la compra de fusiles y balas, que deriva en la casi captura de uno de los soldados de Cristo Rey, casi, pues, gracias a su desparpajo ante el peligro, logra huir amenazando a la multitud con una pistola vacía; la crisis ética y moral de un jefe de partida cuando, para controlar a los subordinados, presas del pánico, en plena batalla, a causa de los continuos quejidos y gritos de uno de ellos, decide callar al agonizante con el simple expediente de dispararle en la cabeza, decisión incumplida, sí, pero que no impide la toma de conciencia del protagonista sobre las transformaciones humanas generadas por todo conflicto bélico; la cacería de Álvaro Obregón por parte de José León Toral, cuyo mundo interior –certezas, dudas, desasosiegos, soledades, compasión de última hora, necesidad de reconocimiento y búsqueda de trascendencia– desplaza al del premeditado y vertiginoso asesinato del general; el respetuoso y enfermo cariño de un hombre hacia el hermano mayor –muerto durante una de las tantas escaramuzas de la Cristiada–, cuyos restos mortuorios carga sobre la espalda durante años, hasta que, cansado de las murmuraciones de los compañeros de comercio y de las compradoras, opta por sepultarlo; la unidad familiar y sus rupturas a partir del apoyo o rechazo a la causa cristera, incluyendo las conquistas y fracasos de las aspiraciones individuales; los homicidios y ebriedades de un despreciado jefe de gavilla, concluido ya el conflicto cristero, ultimado, con la complicidad del resto de la banda, por un desleído integrante de ésta; el juicio sumario de un grupo de prisioneros a cargo de un jefe cristero, cuya supuesta piedad y fe no le impiden condenar a muerte a veintiocho combatientes y después, tranquilamente, ofrecer una cena a algunos compañeros de armas; cómo la Cristiada se alimentó no sólo de fanatismo y fe o de necesidades y absurdos arbitrios, sino de intereses personales y pasiones, pasiones e intereses muy superiores a la defensa de Cristo Rey o la de la supuesta política laicista de Plutarco Elías Calles, intereses y pasiones capaces de echar por la borda la unidad familiar, la fortaleza de la amistad, el ácido del odio, a cambio de conquistar para sí esa inmensa estepa

verde llamada amor terrenal. Son historias poco memorables, sí, mas sirven de marco a las acciones temerarias, vindicatorias, solidarias, heroicas, sangrientas, bestiales de hombres rústicos, fanáticos, ignorantes, comandados por líderes audaces, piadosos, justos, honorables, veniales, crueles, psicóticos, unos y otros muy dados a la fiesta de las balas, a la ebriedad, al canto estentóreo y la balandronada o a la bebida medida, el canto festivo o nostálgico y el diálogo con sabor a carcajadas, prototipos casi de los villanos maliciosos, solitarios y traidores o de los héroes dicharacheros, enamorados y cabales que tanto se explotaran durante la época de oro del cine mexicano, a través de Carlos López Mochtezuma y Pedro Infante o Jorge Negrete, respectivamente. Son figuras diseñadas en acuerdo con dos valores contrastados: el mal y el bien, mas no representando uno y otro a las fuerzas federales o a las cristianas, sino a los impulsos complejos y contradictorios de la naturaleza humana. Son varones, por lo general, determinados por su cultura ranchera o campesina –aunque la citadina y la pueblerina también sea notoria en algunos de ellos–, con un intenso vínculo telúrico; muy atados al machismo, la vergüenza, el honor, el valor como santo y seña de su hombría, la amistad y la fraternidad exacerbadas; con una fuerte liga con la familia, en cuyo centro ubican siempre a la mujer, esencialmente en los roles de madre o esposa, o con la comunidad, ya por intereses en común, ya por su religiosidad y similar visión sobre la vida y la muerte. Son hombres lúcidos u obnubilados por ideas fijas, envueltos, de pronto, en una lucha extraña, signada por una atroz disyuntiva: o matar en nombre de Dios o matar en nombre del Estado; una guerra absurda que deshizo el edén de la vida cotidiana para convertirlo en espacio de la muerte, el caos, el desastre, la desesperanza, el odio; que dividió al mundo en sagrado y profano, inocentes y pecadores, buenos y malos, amigos y enemigos; que desintegró familias y amistades, bonanzas y fe, ayeres y mañanas, dejando huérfano, solo, triste, amargo, al individuo, aunque, inicialmente, hubiese apostado, en el caso de los cristeros, por el martirio y el sacrificio a fin de ganarse la redención, la gracia divina y el ingreso al sacro reino de Dios;

o, en el ejemplo de los federales, por la defensa de las leyes anticlericales a fin de cumplir con las ordenanzas militares o, si de civiles incorporados se trataba, de tomar las propiedades arrebatadas al enemigo. Entre la esperanza de los primeros tiempos y el desencanto —cuando no vacío— de los años posteriores al “arreglo” entre los jefes de la Iglesia y del gobierno, en julio de 1929,⁴⁰ los combatientes de uno y otro bando mostraron miedo y valentía ante la muerte —considerada, muchas veces, un modo de romper con el anonimato social, alcanzando el reconocimiento de los otros, especialmente, cuando la vida del sacrificado daba paso a la leyenda, a través de creaciones populares como el corrido—; solidaridad y nobleza tanto en batalla como fuera de ella; decisión y fortaleza en los momentos críticos, sobre todo, por parte de los caudillos; ternura y alegría cuando una dama abrió compuertas para el arribo del cariño; y también dejaron escapar negritudes, aberraciones y bestialidades cuando el enemigo cayó en sus redes; vicios, ambiciones y desmesuras en cuanto conquistaron un poco de poder; resentimientos y odios venidos de las mezquindades de una vida harta de pobreza y privaciones. Unos y otros, ya en ciudades de provincia, pueblos, llanos, valles, hondonadas, serranías, defendieron y extraviaron a Dios; traicionaron y mintieron a jefes y compañeros; lastimaron a los indefensos, especialmente, a las ajadas o bellísimas damas de los prostíbulos; honraron a héroes y heroínas. Éstas, si escasas, pueblan también la cuentística cristera, ya hechas muros de silencios y rezos en los herméticos hogares, ya dolientes ante el cadáver del amado, ya atareadas en el envío de armas y pertrechos a los guerreros, ya diligentes en las labores de espionaje o en las de información sobre los movimientos del rival. Son pocas, pero son. Y como los hombres, resienten incertidumbres, desilusiones, pérdidas, desgarraduras, cobijadas apenas por la desdibujada promesa de una vida eterna al lado de un Dios lejano e inefable; por las oraciones de cínicos o atemorizados sacerdotes;

⁴⁰ Francis Patrick Dooley, *Los cristeros, Calles y el catolicismo mexicano* (México: Sepsetentas, 1976).

por la frágil esperanza del pronto retorno del combatiente. Son víctimas y victimarias de una guerra en la cual participaron, además, curas pueblerinos y rurales, campesinos, jornaleros, fanáticos, bandidos, criminales, aventureros, soldados de cuartel y de leva, militares de carrera, pero jamás la alta jerarquía cristiana ni la cúpula de gobierno, apoltronados unos y otros frente al cálido chocolate o el fresco brandy, mientras rezaban compungidos o dictaban tronantes órdenes. Y de todos ellos, más sus historias, dan cuenta las brevedades cristeras, con sus historias lineales o alteradas por precisas evocaciones; sus personajes nobles o patibularios; sus espacios provincianos, pueblerinos o rurales; su lenguaje popular, pleno de arcaísmos, refranes y figuras poéticas, venidas estas últimas de la prosopopeya, la sinestesia, la metáfora, el oxímoron; su escritura vertiginosa, basada en las frases cortas, o morosa, debido a las puntuales y prolijas descripciones; sus recursos discursivos, como el diálogo y el soliloquio, acompañando al maravilloso arte de contar, sólo en los casos de Revueltas y Rulfo elevado a la enésima potencia; sus tonos trágicos o cómicos. Tema y técnica, sin embargo, no gestaron una cuentística intensa, apenas sí, junto a los corridos, crónicas, autobiografías, diarios, memorias y novelas, un archivo sobre ese negro episodio de la historia mexicana, valioso aquél, si no por sus cualidades estéticas, sí por buscar, como las letras de cualquier cultura, una interpretación de lo que somos y hemos sido a través de la historia.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

DERECHOS HUMANOS, VIOLENCIA Y LUCHA SOCIAL EN *UN DÍA EN LA VIDA* DE MANLIO ARGUETA

LETICIA MORA PERDOMO

I. OBERTURA TEÓRICA

En *México insurgente* (1914), libro que anuncia las nuevas representaciones de la guerra en la era moderna y una manera novedosa de narrar los conflictos en América Latina, John Reed, periodista norteamericano, cuenta sólo una batalla, la de Torreón, entre las muchas que presenció como corresponsal para el periódico *Las Masas*. Toma esta decisión, pues ya en esos años considera que la representación bélica debe ser también una toma de posición ética ante el cada vez más grande “negocio de la guerra” que las nuevas tecnologías –reproducción a color

¹ Manlio Argueta (San Miguel, República del Salvador, 1935) fundó en 1956 el Círculo Literario Universitario, que dio cobijo a un notable grupo de escritores, entre los que cabe mencionar a Roque Dalton y Roberto Armijo. Ha sido editor y profesor universitario en Costa Rica, Estados Unidos y El Salvador. Fue director de la Editorial Universitaria Centroamericana (Educa), en San José de Costa Rica; fundador y director de la Editorial Marca, en esa misma ciudad, y director de la Editorial Universitaria de la Universidad de El Salvador, en San Salvador (1971-72 y 1994-95). Ha publicado narrativa y poesía. En 1969, obtuvo con *El valle de las hamacas*, su primera novela, el Premio Único del Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), originalmente publicada por Editorial Sudamericana (1970). Le sigue *Caperucita en la zona roja*, con la que mereció en 1978 el Premio Latinoamericano de Novela, otorgado por Casa de Las Américas, en La Habana, Cuba (San José: Editorial Costa Rica, 1978; trad. inglesa de Ed Hood, Willimantic Curs-tone Press, 1998). Su novela *Cuzcatlán donde bate la Mar del Sur* (Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1986; trad. inglesa por Clark Hansen, Nueva York: Vintage Books, 1987); su novela *Milagro de la paz* (San Salvador: Istmo Editores, 1994); la novela *Siglo de O(g)ro* fue publicada en 2000 en San Salvador por el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte. Ha publicado *Poesía completa* (edición de Atsvaldur Asvaldsson, Universidad de Maryland: Editorial Hispanoamérica, 2006). Tiene inéditas otras tres novelas: *Los poetas del mal* (2002), *El sexto muro* (Premio Fundación Guggenheim) y *Franciscana*.

en los rotativos y tomas fotográficas en el área de combate— impulsaban, alimentando con ello a un público sediento de estas mórbidas escenas contempladas, espectacularmente, desde la comodidad de su sala de estar. Al representar un conflicto armado, argumentaba, lo importante es crear un entendimiento de las fuerzas que mueven el conflicto ya que lo propiamente violento no tiene razón de ser: “una vez que has visto una batalla las has visto todas”.²

Una posición ciertamente ética y comprometida al no hacer de la representación de los conflictos bélicos que cubrió, un espectáculo sensacionalista, como puede también observarse en sus reportajes sobre la Revolución bolchevique y las guerras étnicas o religiosas en los Balcanes; la narración de los efectos de la guerra, sus partes sangrientas, debían abordarse con cautela y reserva. De este compromiso ideológico nació su muy particular propuesta narrativa, en efecto, una diferente modalidad de escritura que descansaba en la solidaridad con los oprimidos y en la autoridad del testigo. La lectura ideológica que Reed hizo de la revolución dotaba a sus artículos de una novedosa intencionalidad que parecía contradecir tanto la objetividad periodística como la independencia de la literatura de la política o el didactismo moral. Sus reportajes se basaban en el artículo de investigación, interesante y ameno, que debía unir lo objetivo de la noticia y el dato hurgado, con lo subjetivo del relato de vida, ya sea la suya como narrador testigo, o las

² La expansión periodística de esos años propició la noción de una comunicación “instantánea” entre los países donde se desarrollaba el conflicto y los países receptores de ese conflicto. Dada la cercanía de México con Estados Unidos, el conflicto revolucionario que tenía lugar en nuestro país despertaba particular interés en el público que seguía los artículos de Reed en el vecino país del norte. Además, después de las incursiones de Villa en territorio yanqui y la propagación de imágenes de muertos, colgados y fusilados que proliferaban en las páginas de los periódicos y en el arte en esos años, el pueblo norteamericano sentía rechazo y aprensión de que el conflicto se extendiera en su territorio. Todo esto era razón suficiente para mantener interés en nuestro país y un poderoso acicate para seguir las noticias sobre México. Conocedor de este contexto, Reed era consciente del poder simbólico de las imágenes y relatos que circulaban sobre “la revolución” en el público norteamericano y concibió *México insurgente* para cimbrar sus conciencias, no sólo golpearlos mediáticamente con imágenes de una violencia descontextualizada y sin sentido.

de los personajes que entrevistaba, como Pancho Villa o el compañero de brigada. Anclado su relato en la veracidad de lo narrado, Reed no sólo cuenta su papel como reportero, y los tropiezos que tiene para indagar los hechos, sino que hila éstos subjetivamente en una historia que escamotea el drama de las acciones propiamente bélicas para desplazar esa “intensidad” narrativa a lo que significaba, en tiempos tan difíciles, no tener qué comer y cómo este hecho tan común alteraba la vida de un “campesino amigo suyo”. En otras palabras, a Reed le interesaba crear no un relato apegado a la cronología de los hechos que observaba, sino uno propiamente novelesco que diera cuenta de cómo la revolución afectaba la vida individual y comunitaria de esos personajes que habían dejado de ser masa por obra de su relato de vida. La conciencia de esta nueva intencionalidad se plasma, *mise en abyme*, en uno de los últimos capítulos de *México insurgente*, en medio de la narración de la representación de una pastorela. Allí aparece una clara autorreflexión mediante la cual explica las razones por las que alteró, no sólo el orden en que nos presenta los reportajes en que se basa el libro, sino su necesidad de construir una causalidad que, sin estar apegada a los hechos como ocurrieron en el movimiento social, dé cuenta de una verdad histórica más profunda, en la que se le revele al lector la razón de ser de la revolución, las causas de su violencia. En esta nueva modalidad narrativa articulada en *México insurgente* ya se destaca la importancia política de lo representado y la necesaria ficcionalización de los hechos revolucionarios para crear una conciencia en el lector. Reed encuentra en los recursos persuasivos del relato de viaje y la autobiografía, géneros a los que su lector estaba acostumbrado, una manera para dotar de información humana y cultural a la nota periodística, además, monta discursivamente su relato tomando en cuenta narrativas previas sobre México, para domesticar la información negativa del país e ir tejiendo una empatía hacia las causas del conflicto armado.

Las ideas políticas de izquierda de Reed encontraron en su apoyo al movimiento campesino que respaldaba la revolución, la justicia de su

levantamiento. Por ello su toma de posición fue en favor de los explotados, hoy diríamos subalternos, y su tarea como escritor fue develar las causas ocultas de esa explotación, no sólo como efecto pragmático de su libro, sino también de sus artículos, crear un lazo de solidaridad internacional con el movimiento rebelde. Reed se propuso hacer que sus lectores respaldaran la revolución campesina, dotarlos de una conciencia solidaria. A este propósito responde el carácter testimonial que asume la narrativa, lo que no sólo permite captar una subjetividad emocional en ese narrador testigo que organiza el relato, sino justificar la impronta imaginativa en un hecho verídico; es decir, la construcción ficcional de varios personajes y sucesos, pues es su relato de vida lo que justifica su levantamiento en contra del hacendado y del patrón y le otorga legitimidad al movimiento armado. El efecto de lectura es una identificación emocional de plena empatía por parte del lector.

Estos mecanismos de representación ante el movimiento social más documentado en su momento son búsquedas de expresión artística que orillaron a Reed a fundar una propuesta literaria novedosa –y todavía desconcertante– cuyo principal edificio retórico es lo que llamo una poética de la solidaridad. Esta poética, no exenta de paradojas, inaugura una economía representacional de apoyo ideológico hacia los movimientos sociales de grupos subalternos, que condena la violencia del Estado al tiempo que justifica la violencia de los grupos oprimidos en aras de una utopía marxista y un futuro socialista.

Casi sesenta años después, tras la experiencia de dos guerras que estremecerían al mundo y una violencia sistémica que parece abrazar a Latinoamérica en su conjunto, surge en Cuba una novela “sin ficción”: *Biografía de un cimarrón* (1968), de Miguel Barnet, y con ella, un género literario: el discurso testimonial que muy pronto se iba a popularizar en Centroamérica, por ser dicho género idóneo para expresar la lucha social que había asolado a la población de esa región, se trate de Nicaragua, Guatemala, El Salvador o Cuba. El testimonio es un género literario complejo, pues proclama una veracidad derivada de la realidad circun-

dante, muchas veces apremiante, y por tanto circunscrito problemáticamente a los modos narrativos en que ésta se ha representado: el discurso historiográfico y el etnográfico.³ Digo problemáticamente, ya que también intervienen diversos procesos de ficcionalización que obran como filtros de la veracidad en que dicen descansar los sucesos reales.

En efecto, a partir de 1960 podemos observar un sincretismo cada vez mayor entre realidad y ficción, pues se escriben obras literarias que se sostienen en una relación conflictiva de contigüidad entre historia documental y ficción narrativa. Rodolfo Walsh, Miguel Barnet, Elena Poniatowska, Isabel Allende, Hernán Valdés, Roque Dalton y muchos otros son escritores que recurren a menudo a un principio estructural que deriva del gran reportaje, aquel que había inaugurado precisamente John Reed con sus artículos publicados en *Las Masas*, y que Tom Wolfe pondría de moda en su práctica periodística al crearle nexos ineludibles con la literatura, y que, por vía contraria *A sangre fría* de Truman Capote marcaría como un ejemplo de máxima expresión de lo que en Estados Unidos se conocería como *Non Fiction Narrative*, términos sin duda problemáticos a los que se debería poner más atención críticamente. En esta novela de Capote se pone en juego el mismo dilema del testimonio: “la narración es enmarcada desde una figura autoral, pero se le atribuye a individuos históricamente existentes”.⁴ Pero si bien la figura autoral está en estos relatos perfectamente demarcada, el testimonio la empujaría aún más a las orillas tratando, en efecto, de borrarla y creando un doble efecto: la ilusión de un relato sin mediaciones autorales y verídico, pero en realidad respondiendo generalmente, para sus efectos, a dos universos socioculturales, la cultura letrada del autor y la oral del informante.

³ Véase Magda Zavala. *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985* (Tesis doctoral 1990). Université Catholique de Louvain, 250.

⁴ René Jara y Hernán Vidal (eds.). *Testimonio y literatura*. Mineápolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987, 5.

La estrecha relación entre el testimonio y la historia, especialmente la historia oral de los grupos populares –sobre todo campesinos–, según Margaret Randall, apunta a la posibilidad de “escribir nuestra historia como realmente ha sido, y es”, y “reconstruir la verdad”.⁵ El testimonio marca un cambio radical, pues parece ofrecer la oportunidad de dar voz a los que no han podido ejercerla, a los oprimidos, y con ello ampliar una noción de lo real que los incluya. Su radicalidad reside en ser un “documento metafórico de la versión extraoficial, comúnmente silenciada por los organismos oficiales de la historia”;⁶ como tal, es también “la historia escrita desde abajo”.⁷

Teóricamente, entonces, por lo que he venido diciendo, el testimonio y la nueva novela tendrían el mismo objetivo: reescribir la historia oficial con el relato de las voces silenciadas en ella. Pero una de las particularidades del testimonio es su inmediatez con los hechos narrados, lo que lo hace cercano al periodismo, a la crónica, como vimos en el caso de Reed. Además, como Linda Craft señala, el testimonio responde a un doble “contrato de veracidad”: *a*) el contrato que se establece entre el escritor del testimonio y su informante, que buscaría borrar la presencia autoral para centrarse en el relato del protagonista y crear la ilusión de ser su voz y *b*) el contrato que se establece entre “el testigo a través de su agente (o gestor) y el lector”.⁸ De este doble contrato deriva su inmediatez, su anclaje en el presente que se extiende al receptor de ese relato, el público lector. En este andamiaje reside, en mi opinión, su

⁵ Margaret Randall. *Testimonios*. San José: Centro de Estudios y Publicaciones Alforja, 1983, 7-11.

⁶ Carlos Raúl Narváez. “Manlio Argueta y la (re)escritura de la historia salvadoreña: *Un día en la vida*”, en Román-Lagunas, Jorge (comp.). *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*. Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Vol. 3. Guatemala: Oscar de León Palacios, 2000, 114.

⁷ Véase Linda Craft. “Al margen de la función testimonial en dos novelas recientes de Manlio Argueta”. Román-Lagunas, Jorge (comp.), *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 3, Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios, 2000, 82. También Zavala, *op. cit.*, 260 y 265

⁸ Craft, *op. cit.*, 81.

efectividad como un género para narrar el presente y no la historia, aunque la reinterpreta. Ahora bien, si leo correctamente a Craft, la escritura testimonial corresponde a hechos verídicos, pero no puede negar su impronta ficcional, aunque “El lector sabe que no está solo frente a un producto de la imaginación, sino ante una forma de registro de la historia real”;⁹ presupuestos que, en definitiva, dotan de sentido a lo narrado desde un horizonte de expectativas común al escritor, al informante y testigo de los hechos, a los hechos relatados y al lector del testimonio, por lo que el contrato entre éstos ocurre en un marco específico de recepción, ya sea político, de censura, de miedo o de justicia social con el marco jurídico del respeto a los derechos humanos. Este marco u horizonte de expectativas en que se inscribe el contrato de lectura provenía en esos años de los grupos de izquierda (entre los que se encontraba la Iglesia católica) en favor de los grupos vulnerables y en contra de la violencia del Estado.

La fecunda reflexión teórica sobre el discurso literario que tomó lugar entre los años setenta y ochenta en Centroamérica canonizó este discurso testimonial como una modalidad para otorgar voz a los campesinos y rescatar su memoria enterrada debido a la opresión militar y simbólica del Estado.¹⁰ Sin embargo, un problema clave del discurso testimonial es el que se da entre esta modalidad discursiva y el testimonio

⁹ Zavala, *op. cit.*, 259.

¹⁰ Al respecto pueden consultarse los clásicos estudios de John Beverley y Mark Zimmerman, consignados en la bibliografía. Estos autores conciben la literatura testimonial como una expresión cultural directa y auténtica de la clase obrera y de los campesinos. El género rescata la historia de personajes populares y el habla coloquial en lo que podríamos llamar una expansión del realismo al incorporar voces subalternas. Coincido en afirmar que el testimonio es una importante contribución del desplazamiento del detentador del poder a la víctima, lo que implica empezar a articular una racionalidad distinta de la historia, pero creo necesario plantear el asunto desde la localización de situaciones y acciones del presente que hacen posible dichas condiciones de posibilidad. En mi análisis intento sacar el testimonio de su locación (siguiendo a Hommi Bhabha) geográfica (Centro América) y temporal (las décadas de los años setenta y ochenta) para señalar condiciones de posibilidad parecida en otra situación y en otros tiempos; con ello espero animar una discusión menos situada y restringida.

real; o sea, el del traslado del relato de hechos a su construcción en discurso literario. Considerando que su autoridad descansa en la autoridad “moral” del testigo para denunciar la injusticia, su efectividad reside en las operaciones literarias puestas en juego, en su efectividad retórica, de ahí su ambigua relación con el papel del autor, quien fuera de la realidad narrada debe con su ejercicio escritural despertar la conciencia del lector, la empatía y la solidaridad en beneficio de su causa. Si la poética de la solidaridad que estos discursos ofrecen fue tan efectiva como demostró Reed a principios del siglo xx, ya en los ochenta muestra sus tensiones e impide esclarecer las políticas de representación implícitas en el género. Ciertamente, en varios de estos relatos es posible constatar que los límites entre el mundo de ficción y el mundo fáctico están desapareciendo, borrándose, pues “existe una línea tenue entre la verdad y la ficción, la ética y el arte, lo histórico y lo mítico”.¹¹ Así, desde nuestro desencanto posmoderno, cabría recordar que lo narrado en esta nueva modalidad escritural no es una mera huella de lo real, como ya ha quedado demostrado en el estudio de la mejor metáfora del realismo, la fotografía. Los lentes, el marco, en fin, la tecnología de la representación y la mirada quedan plasmadas indirectamente en la organización y configuración del texto generado sobre la pretensión de documentar lo real. El discurso testimonial está orientado, como vimos en el caso de Reed, por las convicciones estéticas y políticas del autor; caso parecido es el de Argueta,¹² pero en Centroamérica se complica por la evolución del género y por la función social que adoptó dentro de un marco de recuperación de los relatos de atrocidades del Estado y de continua violación de los derechos humanos.

Hacia esta nueva semantización del testimonio apuntan los estudios de Vicki Román-Lagunas sobre el testimonio femenino centroamericano: “El estudio del testimonio tampoco implica el descubrimiento de una

¹¹ Craft, *op. cit.*, 88.

¹² Véase la discusión para el testimonio latinoamericano que realiza Zavala, *op. cit.* 268 y ss.

nueva realidad histórica. Lo que sí importa en el estudio del testimonio, entonces, es la visión de una historia o realidad que proporciona un autor desde su propia perspectiva”.¹³ Este doble juego intersubjetivo que se perfila en el testimonio, las dos conciencias de sí: la del personaje de las clases subalternas, populares o campesinas, y la del escritor que ideológicamente simpatiza con ella, presenta un punto tensional que se suma a los ya señalados en la marcada hibridación genérica a la que recurre: literatura/política; historia/ficción, verdad/subjetividad, crónica/novela y, el más importante, novela/testimonio, aspectos todos que serán instrumentalizados en eso que Reed ya llamaba el sentido programático de su ficción: datos organizados con el fin de crear una poética de solidaridad con lo narrado, que vaya orientado a una recepción particular de éste y dentro de un marco específico de denuncia de violación de los derechos humanos.

Nos parece evidente que esta tendencia se hará más enfática en los textos que toman el testimonio como un trasfondo de sus novelas publicadas a partir de los años noventa, pues sus marcados rasgos no-representativos, individualizados y fragmentados, y su postura cínica levantada contra una “falsa ética” (la de las buenas conciencias de la izquierda en los años setenta) han contribuido a crear un debate fructífero en torno a la escritura, al archivo y al papel del testigo, así como develar los mecanismos que intervienen en la representación, lo cual finalmente deconstruye ésta y evidencia las políticas de su construcción y recepción. Como conclusión de este apartado, cabe señalar la importancia de este género para poner en marchas nuevas interacciones discursivas entre movimientos sociales, derechos humanos y literatura, pues en esa intersección se sitúan mayoritariamente las representaciones de la violencia

¹³ Vicki Román-Lagunas. “Testimonio femenino centroamericano: otra visión de la historia”, en Román-Lagunas, Jorge (comp.). *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*. Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Vol. 3. Guatemala: Oscar de León Palacios, 2000, 99.

en los años setenta. Así, la principal aportación del testimonio por su lectura empática de los problemas sociales ayuda a construir en el imaginario social un nuevo sujeto de derecho, pues a los campesinos les otorga dignidad en su vida cotidiana y una conciencia de la justicia de su lucha.

II. INTERMEZZO NARRATIVO

La “novela” *Un día en la vida*, del escritor salvadoreño Manlio Argueta,¹⁴ ha sido leída como un relato testimonial de la historia no oficial de los campesinos salvadoreños. La escritura de la novela se dio en el exilio, en Costa Rica, donde radicaba su autor desde 1971. La publicación de la novela en 1980 indica que su escritura es muy cercana a los eventos que narra: la organización campesina en cooperativas cristianas, el cambio de posición ideológica de la Iglesia, la llegada de jóvenes integrantes del movimiento de la teología de la liberación, la toma de la Catedral de San Salvador por el movimiento campesino y la aparición en el relato de monseñor Óscar Arnulfo Romero (1917-1980). Un periodo convulso, extremadamente violento donde miles de personas murieron o fueron desplazados de sus lugares de origen en un éxodo sin precedentes.

Esta lectura testimonial ha sido también fomentada por su autor, Manlio Argueta, quien nos explica:

En 1978 me encontré en San José, Costa Rica, con una delegación de cinco mujeres de la Zona Norte de El Salvador; llegaban de la ciudad de Aguilares, a una hora de San Salvador. Los cuerpos de seguridad habían bloqueado el ingreso de productos alimenticios por sospechar que desde ahí se abastecía a los nacientes grupos guerrilleros y ellas llegaban a denunciar el sitio a dicha ciudad, la misma y mismo período que aparece en la película *El Salvador*, de Oliver Stone, donde la Guardia Nacional

¹⁴ Manlio Argueta, *Un día en la vida*. San Salvador: UCA Editores, 1980. En adelante, las citas a esta novela se consignan entre paréntesis y corresponden a esta edición.

ametralla el símbolo más sagrado de la Iglesia, el cáliz o vaso sagrado, para convencer que estaban dispuestos a todo. Estaban comenzando los crímenes masivos en contra de los religiosos de origen católico.¹⁵

Argueta expresa que usa el género testimonial dentro de la novela, y que antes ya lo había utilizado en su primera novela, *El valle de las hamacas*, donde: “[...] hay páginas completas que son agregados textuales de la realidad, ya sea de un documento, de un periódico, hay un juego de ficción con documentos reales. Y luego en *Un día en la vida* que sí es una novela mucho más testimonial porque en este caso ya recurrí por primera vez a la entrevista, a buscar el material, a la investigación.”¹⁶

Argueta es de los primeros autores en retomar el género del testimonio, antes de que proliferara en América Latina durante las últimas dos décadas. Asimismo, este autor recurre a él pues puede transmitir su realidad, experiencias y vivencias de una forma más directa, según lo dijo en una entrevista:

Es una manera de trabajar con la belleza, con la estética y a la vez entregar un conocimiento, no tanto sobre la historia de un país, de El Salvador o de Centroamérica, sino también sobre cosas subjetivas y valores un poco más espirituales, que es lo que pretendo por ejemplo en *Un día en la vida*, es decir, el amor, el llanto, el drama, a partir de un desgarramiento individual de los personajes.¹⁷

Rescato de esta cita la experiencia del presente que señala Argueta como núcleo articulador de su ejercicio narrativo, si bien ésta es más cercana a su relato de vida que a la de sus informantes, es una subjetividad necesaria

¹⁵ Disponible en: (<http://manlioargueta.com/ensayo/un-dia-en-la-vida-vision-y-memoria-historica/#more-1052>).

¹⁶ Rafael Varela. *Entrevista a Manlio Argueta*. <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2003/mayo/03/literaria/comentario/>) Consultado 10 de febrero de 2012.

¹⁷ *Idem*.

en su conformación, pues como ya vimos fue pieza clave para la poética de la solidaridad en el testimonio de Reed, y es el elemento que Magda Zavala ha resaltado como una característica del testimonio en América Latina, pues éste se diferencia de la historiografía por el compromiso del protagonista con su discurso y la consecutiva percepción y presentación subjetivas de los hechos, además de la politización del relato.¹⁸ Tal responsabilidad histórica coincide, como recuerda Monique Safarti-Arnaud, con la emergencia de una “nueva” práctica discursiva –no tanto si recordamos a Reed– que habrá de concretar las vivencias y los anhelos de una generación de intelectuales y artistas latinoamericanos, y que será consecuente con “la efervescencia política y los cuestionamientos hacia los regímenes militares y dictatoriales”.¹⁹ En esta tesitura, Manlio Argueta le dice a Lorena Argüello, en entrevista aparecida en el *Semanario Universidad de la Universidad de Costa Rica*, que le resulta imposible “escribir de mariposas, mientras que la gente muere;”²⁰ y lo mismo repite en otra entrevista con Nelly Zulma Martínez, cuando apunta que “la ética va íntimamente vinculada con la estética”.²¹

En el discurso crítico sobre el testimonio, desde sus inicios –en los años sesenta– hasta ahora, gran parte de la bibliografía revisada ha coincidido en señalar su carácter supuestamente antiliterario. Ya en 1969, pocos años después de la publicación de los primeros testimonios, un ensayo del escritor Óscar Collazos titulado “Encrucijada del lenguaje”, provocó una polémica acerca de la creación literaria que hasta en nuestros días no ha cesado. En ese artículo Collazos –dentro del contexto ideológico de los movimientos revolucionarios de la época– reclamó una nueva literatura que se liberaría de los conceptos tradicio-

¹⁸ Zavala, *op cit.*, 251.

¹⁹ Monique Safarti-Arnaud. “Cuzcatlán donde bate la mar del sur: entre la crónica y el mito”. *Sociocriticism* 6.1.2 (1990): 123.

²⁰ Argüello, Lorena. “Manlio Argueta: después de la matemática vino la poesía”. *Semanario Universidad*, (24 al 30 de octubre 1980): 6.

²¹ Zulma Nelly Martínez. “Entrevista con Manlio Argueta”. *Filología y Lingüística* 29.1 (2003): 148.

nales de literariedad, y que recuperaría la realidad, aprisionada como estaba por el lenguaje y sus formas estéticas, para otorgarle una inteligibilidad y un carácter más acorde con las preocupaciones ideológicas de los movimientos revolucionarios de los setenta. Si recordamos la polémica con Julio Cortázar, estas afirmaciones recobran un contexto de crítica abierta a las novelas del *boom*, producto de la marginalización que sentían los escritores “comprometidos” con una dura realidad como Collazos o José María Arguedas ante las pirotecnias verbales de las novelas del *boom*. La discusión de las ideas plasmadas en ese artículo sería, en los años siguientes, representativa de los parámetros para evaluar el discurso testimonial. A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta este sostenido carácter antiliterario, como si se hiciera sin técnica y artificio, se convirtió en uno de los rasgos distintivos y canonizados de la novedad y originalidad del testimonio. Cabría señalar que estos comentarios se originan de acuerdo a una noción de valor de lo literario fundado en la autonomía del arte que problematiza la recepción crítica de textos con un doble estatuto sociocultural como el testimonio, así que el problema de su antiliterariedad reside en las nociones con que los evaluamos, no en su valor intrínseco, el cual es necesario seguir pensando, pues ofrece claves para comprender el estatuto de lo literario en este nuevo milenio. Así, la posición que he tratado de mostrar abriendo mi comentario con una lectura del relato sobre la Revolución mexicana de John Reed²² es la de relativizar algunos de estos cartabones y apuntar hacia una lectura del testimonio que vaya más allá de sus confines regionales y atienda las operaciones literarias en juego; operaciones que lógicamente pasan por sus condiciones de recepción, desde lo políticamente correcto hasta una denuncia anclada en un espacio discursivo más amplio, el del marco jurídico de los derechos humanos, pero

²² Un análisis más extenso se encuentra en Brauchli, Leticia, “El doble estatuto sociocultural de *México insurgente*: algunas reflexiones sobre las mediaciones entre realidad y ficción o la realidad como metáfora”. Renato Prada Oropeza, ed. *La narrativa de la Revolución mexicana*. México: Universidad Iberoamericana Puebla/Universidad Veracruzana, 2007, 47-76.

que nos permitirían especular menos localizadamente en sus presupuestos formales sin descuidar su urgencia ética.

Sin duda, las convicciones políticas a las que he hecho alusión y la urgencia moral se reflejan en la novela de Manlio Argueta. Zavala ha señalado que en esta obra Argueta de ninguna manera renunció a su función de organizador y creador, pues había declarado “que la campesina de quien proviene el discurso «era más enérgica, más fuerte, pero yo la pinté más débil por ser mujer, por ser campesina y para hacerla creíble»”.²³ En esta cita, el autor reconoce una manipulación del personaje real en aras de una mayor efectividad emocional, aún si ello conlleva a circunscribir su personaje a uno más acorde con la idea de género dominante en la sociedad salvadoreña; pero también evidencia sus logros narrativos y su acertado manejo del símbolo y el lenguaje, tanto como una adecuada lectura ideológica de su momento histórico, presupuestos todos que suman a la discusión sobre la retórica que da sustento al testimonio anclada en una poética de la solidaridad, orientada como está a una clara toma de conciencia por la defensa de las clases subalternas.

III. LA INTENCIONALIDAD POLÍTICA

Ya he señalado que *Un día en la vida*, novela testimonio estructurada como la crónica de un día en la vida de una campesina salvadoreña, Lupe, descansa en la inmediatez de lo narrado con los sucesos de la vida política salvadoreña cuando la novela fue publicada. En este aspecto reside la posibilidad de identificación inmediata con los lectores, ya sea de aceptación o rechazo, pues los sucesos narrados son parte de la cotidianidad de la sociedad salvadoreña. Este sustrato común produce como efecto de lectura la no fácil distinción entre realidad y ficción, pues “ese día” de la vida de Lupe puede ser cualquier día de “la vida” de una familia campesina y de sus vecinos. Esta acción de unir diversas

²³ Zavala, *op cit.*, 274.

temporalidades y homologar experiencias de vida otorga ejemplaridad a los hechos narrados y con ello asoma una oculta intencionalidad política. El relato está configurado como un poliedro de voces: Lupe, el personaje principal, María Romelia, María Pía y Adolfina; y, por otra, las de la Autoridad y la de Ellos. La subjetividad de Lupe y la de las otras mujeres de la historia rebasa, en efecto, su espacio cotidiano e individual, cuando en su toma de conciencia une lo que pasa en su vida a una historia de abusos en “la vida” salvadoreña. Con esta estructura dialógica, la novela tiene una amplitud histórica que no se centra exclusivamente en la realidad contemporánea de El Salvador, pues los recuerdos de los personajes inscriben en la página uno de los episodios más negros de la historia salvadoreña, la masacre de 1932. Argueta transforma así el relato reiterado de maltratos e injusticias hacia el campesinado en un testimonio colectivo de urgente denuncia política, Intencionalidad que se multiplica cuando, como texto publicado, interviene en ese presente que narra, potenciado por las lecturas que de él se hacen.

El texto se presenta bajo una estructura singular: como si fuera un diario que dura sólo un día, el cual se ha escrito en diversas horas, siempre bajo la claridad de la luz, entre las cinco de la mañana y las cinco de la tarde, justo la hora cuando declina la luz en el campo en un día de invierno. Las horas se han marcado por medio del canto de los más diversos pájaros del entorno rural. A las cinco y media Lupe comienza su día al compás del canto de los gallos clarineros; luego vendrán en sucesión los elementos testimoniales, las secuencias narrativas, y a las cinco de la tarde caerá la noche en silencio. Cuando a las cuatro de la tarde Lupe desconozca a su marido, que le será presentado por los militares vivo, pero inconsciente, herido de muerte, ensangrentado, cubierto de lodo y con uno de sus ojos fuera de su órbita, aparecerá en escena el zopilote, preparando el final del relato y subrayando el hecho de que, con la negación del esposo, Lupe emulará el escenario bíblico de la negación de Cristo, momento que ocurre entre la pasión y su muerte. En el centro del día –y en todo momento en el que se sitúan las anotaciones

horarias-, el canto de las aves cumplirá diversas funciones, de complemento y oposición, o bien su presencia contrastará, como cuando aparecen (desfasadas) las aves nocturnas, entre la una y la una y media de la tarde, con el día en plenitud y el del relato de la represión en su esplendor. En el día, el ave rapaz, el gavilán, dará cuenta del polluelo indefenso, como la autoridad da cuenta del inerme campesino. Y al atardecer, el cielo y todo el escenario de la naturaleza se llenará con el canto de las aves, las del bello canto. Luego hará acto de presencia el zopilote. Este acierto literario de homologar una cultura campesina con los elementos propios de la vida rural, es también la puesta en marcha de un discurso simbólico enraizado en diferentes tradiciones, como el ya mencionado hecho bíblico, tanto como en los saberes y las supersticiones de una cultura oral, elementos todos de gran efectividad narrativa.

La percepción de lo narrado se hace a partir de una pluralidad de narradores que nos transmite en primera persona lo que piensan y hacen. Es un soliloquio de tres mujeres, principalmente, marcado tipográficamente en el impreso con tipos en cursivas, que van repasando las acciones de un mismo hecho a través de sus diferentes puntos de vista. Cada hora de un día marcada en la vida de Guadalupe es cruzada, pero en diferentes años, por la voz de su nieta, por la voz de su hija o por la voz de su amiga. Son tres voces de una vida, la juventud, la madurez y la vejez: Lupe frente a las voces de Adolfiná, María Pía, la hija, pero principalmente de su amiga y compañera María Romelia.

Además, hay otros dos narradores, también en primera persona: la Autoridad y Ellos. Adolfiná y María Romelia, a diferencia de los otros tres personajes acabados de mencionar, intervienen no en una, sino en varias ocasiones. Estos narradores son secundarios porque su función está supeditada a respaldar u oponer la versión de Guadalupe. Mientras las mujeres respaldan a la voz principal, la Autoridad y Ellos son el lado opositor: representan al gobierno, que oprime, o a los guardias, que torturan en su nombre, a pesar de que sean también hijos de campesinos conocidos, pero carentes de conciencia. Indudablemente, aquí predo-

mina nuevamente la visión maniqueísta de los dos bandos y de la toma de compromiso ideológico. Por esta razón, *Un día en la vida* nos sitúa en el terreno de la memoria, pues la conciencia biográfica, la autorrepresentación de cada personaje y la imagen que ellos tienen de su propio devenir, trasciende hacia la construcción de una memoria histórica y colectiva.²⁴ La estructura de la novela es en apariencia simple y fácil de leer, pero en realidad es un ejercicio complicado por las distintas voces y grafías que demandan la atención del lector al cambio de focalización. Asimismo, en la recreación del habla campesina el lenguaje se torna difícil para un lector no salvadoreño debido a la abundancia de las voces regionales y locales.

El relato de Guadalupe Fuentes de Guardado, que se ubica temporalmente a finales de los setenta, es producto de una serie de acontecimientos políticos relevantes en la historia de este país centroamericano, a los que esta novela hace alusión: el cambio de orientación de la Iglesia católica, la formación de cooperativas de obreros y estudiantes y las federaciones campesinas, el inicio de la guerra de guerrillas, el surgimiento de grupos paramilitares y, en suma, la declaratoria de la guerra civil.²⁵ Con ello, *Un día en la vida* retoma el proceso de politización y toma de conciencia del campesinado salvadoreño que coincide, en efecto, con la

²⁴ Zulma Nelly Martínez. *op. cit.*, 150.

²⁵ La inestabilidad política de El Salvador es de viejo cuño en América Latina, derivada de las luchas de construcción nacional entre liberales y conservadores, propiciada por la defensa de los grandes latifundios cafetaleros pertenecientes a la décima parte de la población y la abolición de la propiedad comunal. Este problema se exagera en el siglo XX con los gobiernos militares y la represión ejercida por ellos. En 1932 el general Maximiliano Hernández Martínez derroca al gobierno civil y reprime brutalmente la rebelión campesina. Debido a la pobreza de la región, la emigración ha sido un fenómeno constante; si sumamos la pobreza, la total falta de libertad y la tensión por la influencia comunista en la región, podremos imaginar el hervidero social que dio paso a la creación del Frente de Liberación Farabundo Martí, el Ejército Revolucionario del Pueblo y otros grupos armados de izquierda que engrosaban sus filas por el creciente descontento social mientras el ejército reprimía y propiciaba la creación de grupos paramilitares. Asesinatos de líderes campesinos, estudiantiles y obreros, secuestros y desapariciones, estaban a la orden del día. La matanza de las gradas de Catedral el 8 de mayo de 1979, que se menciona en la novela, es el parteaguas para el inicio de la guerra civil.

introducción de la teología de la liberación en El Salvador y con la instauración de distintas formas de organización colectiva, las cuales arrastrarán, en las décadas de los años 70 y 80, a una cruenta guerra civil que opondrá a la oligarquía y las fuerzas armadas contra la guerrilla revolucionaria. En medio de este conflicto bélico quedará el campesinado.

Este marco histórico constituye no sólo el entramado ideológico de la novela, sino también la razón de ser de la subversión. A raíz de los sucesos del presente, es inevitable no recordar, y recordar toma el lugar de pensar los sucesos históricos bajo la óptica de quien cuenta. Así, la infructuosa revuelta campesina de 1932 –en la que se sacrificaron más de treinta mil vidas– y con la cual se intentó alcanzar democracia y justicia social, no sólo se recuerda por su injusticia y salvajismo, por el abuso contra una población indefensa, sino como una marca indeleble en las conciencias que adquiere una nueva dimensionalidad cuatro décadas más tarde, con la toma de conciencia por parte de la comunidad. Esta masacre se revela como una cicatriz abierta en cada uno de los personajes que lloran un muerto, lo que hace evidente a los lectores ese *continuum* de violencia como una condena que no cesa de repetirse. Elementos que sirven de eslabón entre ambos acontecimientos históricos y la actualidad de Lupe y demás voces narradoras son también hechos de sangre, cuyo significado recubre la figura de la víctima indefensa: los asesinatos y desapariciones de los hombres de la familia de Lupe: Chepe, su marido; Justino, su hijo; Helio Hernández, su yerno y padre de Adolfina, su nieta. De esta manera, la violencia y la muerte como máxima expresión de ésta envuelven a tres generaciones de la familia de Lupe, permitiendo hacer la conexión entre el pasado y el presente, esto es, entre los hechos del año 32 y la historia privada y familiar que está sucediendo en los años 70.

IV. LA VIOLENCIA, EL HILO CONDUCTOR DE LA HISTORIA

La violencia y lo que significa vivir bajo su azote será, entonces, el núcleo más significativo de esta novela. Distingo varias instancias que los teóri-

cos de la violencia identifican como modalidades de ésta, para centrarme al final de este apartado en tres escenas de naturaleza distinta. La representación que de ella lleva a cabo Argueta se hila en la historia de los personajes. A pesar de no regodearse con la reproducción de constantes escenas de torturas y asesinatos, ésta aparece aquí y allá como una parte de la vida de la comunidad. La opresión y ansiedad que viven los personajes parece trasladarse al lector, pues éste se pregunta, con el transcurrir del acto de la lectura: ¿Matarán a Lupe? ¿A la nieta, activa participante en la toma de la catedral de San Salvador y otros actos denunciatorios? El miedo es una presencia soterrada que los personajes viven con mutismo e inmovilidad, de manera estoica y contenida. Como dice Lupe, es la conciencia de estar haciendo lo correcto o nada malo, pero no por ello evitan angustiarse. El lector se pregunta también por el destino de los personajes: sobre el crítico estado de salud de Chepe, recuerda su ojo colgando; la desaparición del padre de Adolfin, y comparte el temor por la presencia inesperada de la Autoridad, que parece estar por todas partes.

Slavoj Zizek afirma que las reflexiones sobre la violencia se estructuran en una paradoja: por un lado se encuentra la violencia que él llama “violencia subjetiva”, esto es, aquella que lleva a cabo un agente claramente identificado. En este caso se colocarían aquellos actos que prontamente identificamos como violentos: crímenes, guerras, conflictos sociales. ¿Pero qué los genera? ¿De dónde provienen? Aquí residen dos clases de lo que Zizek denomina “violencia objetiva”: primero está la violencia simbólica del lenguaje y sus formas de expresión, manifiesta más claramente no sólo en el uso de ciertas palabras, sino en la imposición de una forma de significar. La segunda es la que denomina “violencia sistémica”. Pero no se pueden percibir ambas desde el mismo punto de vista. La violencia subjetiva se percibe bajo el disfraz de la apariencia, y como síntoma de una perturbación del orden habitual de paz y tranquilidad; la violencia objetiva, en cambio, será la violencia implícita en ese orden habitual aparentemente tranquilo de paz y tranquilidad. La

violencia objetiva se esconde entonces en los mecanismos necesarios para mantenerla.

Su contraparte será la violencia sistémica de toda violencia subjetiva, que para Zizek resulta invisible, pero que debe tenerse en cuenta si uno quiere explicar la “irracionalidad” de las explosiones de la violencia subjetiva. Así, cuando un conflicto se hace evidente es porque se ha constatado una larga serie de hechos que la han motivado, aun muy a pesar de su condición de invisibilidad. En el texto podemos detectar esta violencia en la recurrencia al recuerdo de situaciones cotidianas, pero enmarcadas en hechos de gran trascendencia que guardan una correspondencia estricta con el dato histórico y la lucha campesina por la tenencia de la tierra, por ejemplo, los datos sociológicos sobre la historia del cultivo del café y su fluctuación de precios se presentan al lector como sucesos del devenir de la familia de Lupe, obligados a vender sus tierras, desplazarse de su lugar de origen y trabajar para otros.

Partiendo de esta precisa distinción que ha elaborado Zizek, me gustaría concluir lo que hasta ahora he venido señalando para deslindar las complejas interacciones en que la violencia se manifiesta y para problematizar un tanto la buena fe que finca el discurso testimonial, pues de ella se derivan sus aciertos y los desplazamientos de la nueva narrativa no ficcional que tiende a cuestionar los límites de la literatura testimonial y lo que parece ser una verdad maniquea.

El fantasma que recorre *Un día en la vida* es la masacre de campesinos del año 1932; ésta se halla presente por medio de las frecuentes analepsis de los personajes, cuyos textos se distinguen tipográficamente por aparecer en tipos cursivos, y por sus reflejos en la vida afectiva o psíquica de los personajes. Pero el lector no llega a conocer las causas de los sucesos del 32. ¿Qué pasó en 1932? Esta laguna en el texto obliga al lector a indagar la historia escamoteada en la página: descubre que la violencia sistémica que ha motivado el levantamiento campesino es ciertamente el sistema de explotación feudal de propiedad, el monocultivo del café, cuyo valor al fluctuar en forma constante afectaba drásticamente a la

economía campesina y provocaba la expansión de una economía agrícola de exportación que exigía la constante migración de campesinos de su lugar de origen y trabajo.

Toda esta movilidad campesina propicia desarraigo e inestabilidad. En la novela se menciona en forma reiterativa el hambre y penuria que los campesinos padecen. La situación se agrava cuando los hombres comienzan a organizarse en cooperativas de campesinos y con ello, a ser perseguidos y tener que huir al monte y abandonar sus hogares, pero no se relata ningún acto violento cometido por ellos. Ya que la narración se centra en los campesinos como víctimas de ese modo de producción, al autor le interesa mostrar el impacto de este modo de organización económica en sus vidas y el cambio en su toma de posición como un hecho externo a sus condiciones económicas de vida: a su toma de conciencia. Ésta se da a través de las enseñanzas de la teología de la liberación que exigían su felicidad en este mundo, y no en el eterno, donde los pobres estarían en el reino de los cielos. Siendo los campesinos un grupo social profundamente católico, este cambio de paradigma tiene en el sacerdote al agente del cambio, el que produce la otra violencia de que habla Zizek: la violencia del cambio de sistema de creencias que el lenguaje trasmite, la “violencia simbólica”. Los campesinos cuestionan el estado de cosas, abandonan la culpa para pensar en el porqué de su situación, en cómo mejorar su condición actual, lo que poco a poco crea en ellos una conciencia de la explotación:

Estos nuevos curas amigos aunque también llegaban en yip, si se metían por el desvío y nos visitaban, que cómo vivís, que cuántos hijos tenés, que cuánto ganás y si queríamos mejorar nuestras condiciones de vida. Y nosotros no entendíamos las maneras de hablar, las palabras que usaban. Hasta que formaron las primeras cooperativas y pudimos tener una ganancita demás (*sic*) (22, 23).

Es una violencia simbólica, pues cuestiona la manera tradicional de ver el mundo campesino, incluso su misma fe. Este desplazamiento ideológico les permite identificar como injusto lo que antes parecía natural. Como ya he dicho, a lo largo de la novela se narra el despertar de Lupe como el relato de cómo le nació la conciencia.: “[...] nosotros también comenzamos a cambiar. Era más bonito así. Saber que existe algo llamado derecho. Derecho a medicinas, a comida, a escuela para los hijos [...] aprendimos a mirar por nosotros mismos” (27). No sólo se trata de una conciencia de su constante explotación de clase, sino también de sus procesos de significación, de su ser como mujer, de su religión y del lenguaje que la distingue de los otros y la excluye; marginación que el autor simboliza en el desconocimiento “gramatical”: “Una vez que supimos la existencia de eso llamado derecho aprendimos también a no bajar la cabeza cuando el patrono nos regaña. Aprendimos a mirarles a la cara. Ganamos unos centímetros de estatura”(27, 28). O en otro ejemplo, dice Lupe: “Así es nuestra vida y no conocemos otra. Por eso dicen que somos felices. Yo no sé. En todo caso esa palabra de “feliz” no me cuadra nada. Ni siquiera sé lo que significa verdaderamente” (10). ¿Qué significa tener derechos? ¿Y ser feliz? Para el letrado que proyecta sobre el campesino una vida bucólica y sin presiones, Lupe debe ser feliz; para el campesino que sufre y padece el hambre, la inseguridad y el abuso, esa palabra carece de significado. El derecho y la recuperación de la dignidad apoyan la conciencia y cuestionan el estado de cosas a través del lenguaje, de la conciencia de su uso. El proceso autorreflexivo queda enmarcado en el uso de éste:

Un día le iba a tirar una piedra a un sapo. Entonces conocí la voz de la conciencia [...] una voz que me dijo que me dijó no le tirés la piedra al sapo, ¿qué te está haciendo el pobre? Yo me quedé como paralizada. Así me dí cuenta de esa voz que viene de adentro. Por eso digo, la voz de la conciencia es de uno y no es de uno. Viene a saber de dónde” (14, 15).

Es decir, que el acto reflexivo actúa como una voz que censura y frena los impulsos o la libertad, pero también otorga dignidad y un sentido de comunidad, lo “que puede alumbrar el camino” en tiempos difíciles, como cuando padecen muertes o se ven obligados a negar a sus familiares para sobrevivir y escapar esa misma suerte. El camino es uno de sufrimiento sí, pero también de reflexión constante sobre los actos y las palabras. Si esta visión corresponde a la realidad salvadoreña o es una visión idealizada de ese mundo, no nos lo responde el testimonio, lo cierto es que sí responde a una visión idealizada de un lector de clase media de alguna ciudad que está pronto a solidarizarse con el relato humano, muy humano que Argueta nos presenta.

Por otra parte, la violencia subjetiva es aquella que, según advierte Zizek, debemos hacer a un lado para poder entender a las otras dos; sólo que ésta es la que seduce al lector, la que lo hiere y lo persigue: es la violencia infligida al cuerpo, y la que se desplaza hacia el cuerpo social por su calidad ejemplar. El cuerpo es entonces el locus en donde la visibilidad de lo atroz y del horror se concentran. La violencia que evitaba Reed es, en estos años y en términos de representación, la que seduce más efectivamente al lector por ser antropocéntrica, inclusive en los términos de la devastación ambiental, como también se hace evidente en esta novela. Una pregunta obligada y que nos ayudaría a entender lo que pasa actualmente es: ¿por qué es tan difícil representar el horror sin un cuerpo? Imágenes de desastres producidos por un gran terremoto, si bien terribles y de drásticas consecuencias, no tienen el mismo impacto si no se acompañan de muertos apilados bajo escombros, de cuerpos mutilados, desmembrados. Tal vez esto ha de explicar, en nuestro tiempo, las políticas de representación de la violencia. La destrucción de los ecosistemas (desaparición de pájaros y cultivos) a los que la novela hace alusión es casi pasada por alto si no se relaciona con la interacción humana. En este sentido, varias son las imágenes que persiguen al lector y lo cimbran; no las puede pasar por alto: la primera corresponde, como

ya indiqué en líneas previas, a la presentación de Chepe, el marido de Lupe, para su reconocimiento. Cuenta Lupe:

Fue hasta que estuvo cerca que me di cuenta que eras vos, que tenías la cara cubierta de sangre que se asomaba un guñapo de uno de los ojos, un guñapo que alguna vez había visto estas cosas que le estaban rodeando [...] ¿Quién me dictó que debería negarte o era la esperanza de que verdaderamente no te conocía? [...] cuál era el motivo, por qué esa tortura, esa maldad en los corazones de estos hombres que también tenían una madre, un padre, hijos hermanos. ¿Quién los había pervertido y les había lavado la sangre pues no era sangre de la raza, ni de cristianos ni de pobres lo que les corría por las venas? [...] Se me helaba el cuerpo al verte transformado en un pedazo de carne mordida por los perros, porque se te asomaban los desgarrones en la ropa como si te hubieran agarrado a mordidas, quitándote los pedazos de carne, chupándote la sangre. Estos vampiros hijos de cien mil putas, asesinos de mierda (148-149).

Wolfgang Sofsky, en su imprescindible *Tratado sobre la violencia* nos previene sobre la sinrazón de muchas de las prácticas violentas, sobre la ausencia de racionalidad de la crueldad y como ésta es una presencia constante en la historia de la especie humana. En este ejemplo vemos una violencia que rebasa lo animal, pues no existe bestia que realice tal acto. Es éste uno donde la inteligencia humana se pone al servicio de la violencia para infligir el mayor daño físico y psicológico a otro ser humano. Es un acto cometido por hombres contra la humanidad. Algunos investigadores han ahondado en el sentido instrumental de estos actos atroces: crear por el ejemplo un estado de terror en la población. A esta lógica corresponde también el segundo ejemplo de una escena de violencia sin nombre en la novela, la cual aparece narrada por distintos personajes, donde cada uno de ellos proporciona información que abona en la construcción de un retrato poliédrico del *exemplum* moral de nuestro tiempo. Se refiere a Justino, el hijo de Lupe, asesinado, cuyo

“delito” es haber participado en las cooperativas campesinas para luchar por un mejor precio en sus productos. Recurro al relato de María Romelia, la amiga de Lupe y unos pocos años más joven que su nieta, Adolfiná:

[...] Pues lo cierto que ni siquiera se podía conocer por el rostro [...] lo que habían hecho a Justino era algo terrible; su cuerpo fue encontrado por un lado, y su cabeza por otro, clavada en un palo del camino [...] Y en la mañanita, cuando la gente va para el trabajo, como a las seis veían la pelota encaramada en el palo, pues quién iba a pensar que se trataba de un ser humano, ni por cerca tanta barbaridad. [...] Tenía más de siete balazos. No era necesario tanto ensañamiento (85-86).

Esta escena que recuerda muchas otras de nuestro pasado historiográfico, alude a una acción bien codificada en el espectáculo de la crueldad: el decapitamiento, practicado contra los próceres de la independencia, pero también con la realeza y llevada a extremos insospechados por los señores del narco. Los personajes de la novela reaccionan a este espectáculo de la violencia con incredulidad. Pero es que acaso, se pregunta Sofsky, ¿tiene la atrocidad algún sentido más allá de sí misma?²⁶ El cuerpo es objeto y sujeto de la violencia y, por tanto, la atrocidad es el acto violento que un ser humano inflige a otro ser humano. Las bestias, como dice Lupe refiriéndose a la barbarie cometida contra su esposo, no cometen tales monstruosidades. Su sentido escapa a la razón. La focalizada lucha ideológica entre campesinos, hacendados y autoridad es apenas un indicio de los alcances inhumanos a que están dispuestos a llegar los detentadores de la propiedad y la autoridad para frenar el movimiento campesino. Por tanto, se inscriben en lo que Foucault ha determinado como la lucha de las clases trabajadoras contra el capitalismo feroz, donde el exterminio de un conglomerado humano es un mal

²⁶ Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada, 2006, 48.

necesario en las guerras biopolíticas del capitalismo salvaje donde la atrocidad es siempre un rostro cambiante para producir terror. Si bien podemos aceptar que sea un mecanismo de control necesario, nada lo hace inteligible, por lo que permanece como un profundo arcano sin racionalidad, pero de gran efectividad paralizante. El texto no ahonda en explicaciones. El dolor infligido en la víctima es por la mayor parte, imaginado, inferido, como lo es la humillación y la degradación de la dignidad humana a partir de la representación de escenas crueles y abyectas. Empero, la efectividad del texto se mide, precisamente, por el montaje que realiza para propiciar ese ejercicio imaginativo que nos permite atisbar más allá de lo evidente. Estas vejaciones corporales hieren al lector y alimentan su miedo, pero son los hiatos de comprensibilidad en esa comunalidad del presente en que autor, lector y personajes o asunto narrado se unen para homologar el sentimiento, la emoción hacia su historia común, hacia un posible significado de su experiencia del presente, por ejemplo, comprender la violencia simbólica que se esconde en la ausencia de cuerpos, como es el caso de los desaparecidos, o las razones del levantamiento guerrillero, o la reiterada alusión a las violaciones anales, el tercer ejemplo, cometidas por la Autoridad en contra de sacerdotes, los agentes del cambio en la novela.

A los curas les tenían miedo porque éstos no se quedaban callados [...] Un día se atrevieron a lo peor. Algo que nos hizo morir: el cura fue encontrado medio muerto [...] Alguien iba pasando por el lugar y vio al hombre desnudo que se lamentaba abajo de un barranco. Le habían metido un palo en el ano y todavía le tenía allí. Apenas se le oía la voz al padre. Y más allacito estaba colgada la sotana, toda desgarrada [...] (26).

Tal vez estas escenas contra sacerdotes sean las más perturbadoras por el respeto que los campesinos tienen a estos miembros de la Iglesia y, por otro lado, por ser las que mejor identifican al agente de la agresión, los militares; y la razón, el odio de éstos por los sacerdotes a quienes

consideraban los culpables de la transformación ideológica de los feligreses campesinos.

En esta gramática de la violencia no hay respeto por nada ni nadie: su espiral sólo produce miedo y angustia constante en la población. En un momento dado, Alfonsina, la hija de Helio, prefiere que su padre aparezca muerto a estar “sin saber”, ejemplo de la crisis psicológica que sufren los sobrevivientes. Lupe no llora cuando aparece su hijo muerto ni cuando se llevan a su esposo medio muerto. No es que no sufran ni padezcan dolor, es que ni siquiera pueden mostrarlo. El duelo no está permitido porque la expresión de dolor delata y a falta de esperanza en otro mundo, sólo tienen como fortaleza moral la conciencia de lograr mejores condiciones en éste, en su lucha. Éste es un logrado retrato de época, la de los años setenta y los discursos de transformación social que abrazó la guerrilla y la izquierda: la justificación de la violencia en aras de un mundo mejor; la destrucción de un mundo por la esperanza de otro donde hubiera respeto de sus derechos.

Como lectora me debato entre reconocer, por un lado, el horizonte de expectativas de esos años 70 y 80, la gran ebullición social y política en la región centroamericana, las visitas del Frente Farabundo Martí a los grupos de izquierda y las universidades mexicanas en busca de apoyo, lo que equivalía a defender la idea de un futuro socialista para América Latina, en cuyo escenario testimonios como éste tenían un activo papel para “despertar la conciencia”; y, por el otro, reconocer el debate crítico de mi horizonte de escritura en el siglo XXI, según el cual se tiene que contender con el fracaso del discurso de las izquierdas en su promesa de transformación social. Por su parte, el género testimonial ha ido evolucionando como tal, incorporando en sus páginas una autorreflexividad sobre sus propios procesos de construcción de memoria, situación que ha generado acalorados debates sobre la univocidad de la verdad que de ellos emerge, a cuya deconstrucción también ha contribuido la aparición mediática de testimonios de guerrilleros, paramilitares y miembros del ejército, haciendo más complicado el proceso de

producción de la verdad histórica y la legitimidad de los géneros portadores de ella. Con todo, en mi opinión, continúa siendo el testimonio el género que al buscar la verdad de la víctima, con el relato de su tragedia visibiliza la tragedia de muchos, y por ello alienta una discusión pública sobre grupos sociales marginalizados por el poder y la ley. El despertar de la conciencia del personaje es también la conciencia de ser sujeto de derecho; el despertar de la conciencia del lector que el testimonio propicia e interpela es el reconocimiento del sufrimiento de un grupo de personas, quienes viven una situación de desventaja social y política que ha mermado su dignidad humana, por lo que simpatiza con su búsqueda de justicia social, los reconoce portadores de derechos y merecedores de reconocimiento sociocultural.

La economía emocional que el testimonio echa a andar como contrato de lectura, dependiendo de su mayor o menor efectividad retórica como ejercicio imaginativo, es una punzada a nuestra sensibilidad humana, un golpe a nuestra conciencia ante la falta de justicia o de reconocimiento jurídico a esa población civil. Recordar, decía con referencia a la masacre de 1932 en El Salvador, toma el lugar de pensar críticamente el suceso narrado en relación con el presente narrativo pero también con el nuestro que motiva este artículo; si en el género testimonial todo recuerdo es movilizado con la clara intencionalidad política de mostrar una vida inscrita en una historia de vejaciones y abusos, no puede sorprendernos que sea el marco jurídico del respeto a los derechos humanos el más socorrido para mostrar el *continuum* de injusticia y violencia en nuestro presente. Es este horizonte, como promesa y urgencia moral, el que une al autor –lo que se cuenta– y al lector, lo que crea una comunidad del sentir; el *punctum* emocional que produce el relato en sus posteriores lectores se materializa en esa comunidad compartida que no permite restarle vigencia al relato.

En este relato de injusticias entonces, la violencia cumple una importante función, pues es el agente para que el chicote moral opere con mayor efectividad en la conciencia y despierte la empatía hacia los hechos narra-

dos. El lector podrá no reconocer la violencia como experiencia en su historia de vida, pero el testimonio activa precisamente el reconocimiento de ese dolor ajeno como injusto y fuera de la ley. El sentido restitutivo del relato testimonial tal vez escape a la comprensión inmediata del lector, pero no podrá justificar la violencia ejercida en personas inermes y con ello estará reconociendo la humanidad de esos sujetos. Así, el verdadero peligro –o la poca efectividad– del relato estaría en no reconocerla o en adjudicarle una naturalidad o una ininteligibilidad que la aisle de nuestro ámbito de experiencia, que la condene a la indecibilidad y el silencio, pues como afirma Giorgio Agamben: “¿Por qué indecible? ¿Por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística? Este es el carácter político del testimonio que asume su función como un arma ideológica, según lo declara su autor. Argueta estructura un relato que dé cuenta de la violencia más atroz que ha sufrido el pueblo salvadoreño. Lupe recuerda su vida de niña y con ello reconoce una vida de injusticias y atropellos. ¿Feliz? Ella no sabe el significado de esa palabra, mas a su manera y en esa nueva comunidad encontrada en las cooperativas, atisba que su conciencia de ese pasado la ayuda a conseguir un poco de paz. Así, relatos como éste donde hay implícita una teleología de la violencia, nos permiten reconocer los diversos rostros de ésta, entender sus causas, sus intenciones, sus finalidades y sus armas, y confirman el importante papel que la literatura ha jugado en nuestro continente; en esa función reside su potencial estético, aunque también sus límites en los tiempos oscuros que le ha tocado alumbrar.

Como una conclusión provisional, reitero que si bien el testimonio es una forma de nombrar el horror, al buscar la solidaridad de su lector, éste a menudo se finca en retratos maniqueos y en emociones cristianas como la compasión. La búsqueda de empatía hacia el campesino desprotegido es efectiva en una lógica emocional, de bienestar de las buenas conciencias, pero puede ser reductora de una realidad más compleja. Si en un primer momento en la búsqueda de justicia social la compasión es una genuina respuesta humana, mejor que la indiferencia, como ya

hace mucho tiempo lo señaló Hannah Arendt, para que sea políticamente efectiva debe inscribirse en un marco legal de reivindicaciones sociales. Ahora bien, no se puede negar el acierto del género al desplazar el énfasis a los desprotegidos o víctimas de alguna causa y, en este sentido, el testimonio tiene en esa acción uno de sus mayores logros, y uno de sus riesgos más importantes: excluir la posibilidad de un relato más complejo que considere otros actores sociales. La apropiación del género por miembros del ejército, paramilitares o políticos en los últimos años ha venido a complicar su estructura narrativa y su recepción como género que busca asentar la verdad de la víctima. Por todo ello, considero que es en las escenas de violencia, debido a su hermetismo y densa codificación, donde reside para la inteligencia del lector un camino para ahondar en su significado, más allá de un inicial estremecimiento ante cuerpos mutilados y la visible identificación de esta violencia con el Estado, la guerrilla y los paramilitares. Cabría, pues, preguntarse, ¿qué es lo que está verdaderamente en juego y que no hemos sido capaces de entender ya que la violencia sigue proliferando?

La realidad parece siempre rebasarnos en su complejidad, ya sea por la ceguera de la razón o por nuestra incapacidad de hacer inteligibles procesos de difícil comprensión. Meses después de la publicación de esta novela, monseñor Óscar Arnulfo Romero sería asesinado en el momento de la consagración de la misa, el 30 de marzo de 1980. Meses más tarde, entre el 10, 11 y 12 de diciembre de 1981, ocurriría el más grande etnocidio del que se tenga noticia en América Latina, perpetrado a manos del Batallón Atlácatl de la Fuerza Armada de El Salvador, en el norte del país; etnocidio conocido como la Masacre del Mozote.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

BIBLIOGRAFÍA

- ARGÜELLO, Lorena. "Manlio Argueta: después de la matemática vino la poesía". *Semanario Universidad*, (24-30 oct, 1980): 6.
- ARGUETA, Manlio. *Un día en la vida*. San Salvador: UCA Editores, 1980.
- _____. *Cuzcatlán donde bate la mar del sur*. Tegucigalpa: Guaymurás, 1986.
- _____. Sitio internet. <http://manlioargueta.com/ensayo/un-dia-en-la-vida-vision-y-memoria-historica/#more-1052> Consultado 10 de febrero 2012.
- BEVERLEY, John. "Anatomía del testimonio". *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Mineápolis: The Prisma Institute, 1987: 153-168.
- BEVERLEY, John y Marc Zimmerman. *Literature and politics in the Central American Revolutions*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1990.
- BRAUCHLI, Leticia. "El doble estatuto sociocultural de *México Insurgente*: algunas reflexiones sobre las mediaciones entre realidad y ficción o la realidad como metáfora". Ed. Renato Prada Oropeza. *La narrativa de la Revolución mexicana*. México: Universidad Iberoamericana Puebla/ Universidad Veracruzana, 2007: 47-76.
- COLLAZOS, Oscar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI, 1997.
- CRAFT, Linda. "Al margen de la función testimonial en dos novelas recientes de Manlio Argueta". Comp. Román-Lagunas, Jorge. *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, Colec. Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 3, Guatemala: Oscar de León Palacios, 2000.
- FERRÁNDIZ Martín, Francisco y Carles Feixa Pampols. "Una mirada antropológica sobre las violencias". *Alteridades* 14.27 (ene.-jun. 2004): 159-174. México: Universidad Autónoma Metropolitana. En línea 15 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702710> Consultado feb. 2016.
- JARA, René y Hernán Vidal (eds.). *Testimonio y literatura*. Mineápolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.

- MARTÍNEZ, Zulma Nelly. "Entrevista con Manlio Argueta". *Hispanérica* 41 (1985): 41-54.
- _____. "Entrevista con Manlio Argueta". *Filología y Lingüística* 29.1 (2003): 147-155.
- NARVÁEZ, Carlos Raúl. "Un día en la vida de Manlio Argueta: La ficción ante el espejo de la historia". *Exégesis* 7. 19 (1994): 28-32.
- _____. "Manlio Argueta y la (re)escritura de la historia salvadoreña: *Un día en la vida*", en Román-Lagunas, Jorge (comp.). *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*. Col. Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Vol. 3. Guatemala: Oscar de León Palacios, 2000.
- RANDALL, Margaret. *Testimonios*. San José: Centro de Estudios y Publicaciones Alforja, 1983.
- REED, John. *Insurgent Mexico*. Nueva York: D. Appleton and Company, 1914.
- Román-Lagunas, Jorge y Rick Mc Callister (comps.). *La literatura centroamericana como arma cultural*. Col. Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Vol. 1. Guatemala: Oscar de León Palacios, 1999.
- ROMÁN-LAGUNAS, Jorge (comp.). *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, Col. Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Vol. 3. Guatemala: Oscar de León Palacios, 2000.
- ROMÁN-LAGUNAS, Vicki. "Testimonio femenino centroamericano: otra visión de la historia", en Román-Lagunas, Jorge (comp.). *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*. Col. Centro Internacional de Literatura Centroamericana. Vol. 3. Guatemala: Oscar de León Palacios, 2000.
- SAFARTI-ARNAUD, Monique. "Cuzcatlán donde bate la mar del sur: entre la crónica y el mito". *Sociocriticism* 6.1.2 (1990): 123-32.
- SKŁODOWSKA, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Nueva York: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1992.
- SOFSKY, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada, 2006.

VARELA, Rafael. *Entrevista a Manlio Argueta*. <http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2003/mayo/03/literaria/comentario/>) Consultado 10 de febrero de 2012.

ZAVALA, Magda. *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985*. Tesis doctoral 1990. Université Catholique de Louvain.

ZIZEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Paidós, 2008.

ÍNDICE

Prólogo

LETICIA MORA PERDOMO 7

Introducción. La representación de la violencia

LETICIA MORA PERDOMO 11

Las formas elementales de la violencia

EFRÉN ORTIZ DOMÍNGUEZ 21

“El presidente” y “Concentración de la cólera”. Representaciones poéticas de la violencia

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ 37

La violencia (in)sutil en “Asimetría” de Sergio Pitlor

LAURA CÁZARES 53

Del Abismo al abismo

LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ 65

Lo sobrenatural y figuraciones de violencia en la obra de Guadalupe Dueñas

MARICRUZ CASTRO RICALDE 77

Una mirada de la violencia: imágenes del cuerpo y el cuerpo textual en la novela *La muerte me da*

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

Y GONZALO LIZARDO MÉNDEZ 97

Los senderos de la violencia en el *Diario del destierro* de José Manuel Peramás

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ 117

Exceso y contención: del texto a la puesta en escena de *Hotel Juárez* de Víctor Hugo Rascón Banda

VÍCTOR HUGO VÁSQUEZ RENTERÍA 137

El Material Humano de Rodrigo Rey Rosa: entre el testimonio y la ficción

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS 155

El cuento cristero

ALFREDO PAVÓN 181

Derechos humanos, violencia y lucha social en *Un día en la vida* de Manlio Argueta

LETICIA MORA PERDOMO 193

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
VIOLENCIA, REPRESENTACIONES ESTÉTICAS, editado por Leticia Mora Perdomo,
se terminó de imprimir en diciembre de 2020 en los talleres de
Lectorum, S. A. de C. V. Belisario Domínguez 17, Loc. B, col. Villa
Coyoacán, 04000, Ciudad de México.
La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Martha Osorio Martínez,
Martha Osorio Martínez,
Laura Jácome Cessa y Enrique Cruz Huerta.
Maquetación: Porfirio Castañeda Nevárez.