

Basile, Teresa, coord.

Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente

CITA SUGERIDA:

Basile, Teresa, coord. (2015). Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente [en línea]. La Plata [AR] : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. (Colectivo crítico ; 2) En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina. Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

LITERATURA Y VIOLENCIA

EN LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA RECIENTE

 Teresa Basile (coordinadora)



Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente

Teresa Basile - Coordinadora

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

2015

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literarias.
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales.
(UNLP CONICET)

Diseño: D.C.V. Federico Banzato
Arte de tapa: D.G. Leandra Larrosa
Corrección: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina
©2015 Universidad Nacional de La Plata

Literatura y violencia, ISBN 978-950-34-1175-9

Colección Colectivo Crítico, 2



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(UNLP-CONICET)

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias

Dra. Miriam Chiani

Universidad Nacional de La Plata

Colección Colectivo Crítico

Directora de colección

Miriam Chiani

Consejo editorial

Teresa Basile

Enrique Foffani

Anahí Mallol

Alejandra Maihle

Laura Juárez

Secretaria de redacción

Silvina Sánchez

Índice

<u>Prefacio</u>	
<i>Teresa Basile</i>	08
<u>De la memoria: ética, estética y autoridad</u>	
<i>Carlos Pabón</i>	11
<u>Violencia y literatura / violencia en la literatura</u>	
<i>Gustavo Lespada</i>	35
<u>Guzmán, Kohan, Pauls: la representación de lo militar en la literatura argentina</u>	
<i>Claudia Torre</i>	57
<u>Narrar desde la violencia del vencedor</u>	
<i>Ana María Amar Sánchez</i>	65
<u>Huellas de la violencia en relatos de Alarcón, Roncagliolo y Thays</u>	
<i>María Elena Torre</i>	86
<u>Narrativas de la violencia: hipérbole y exceso en Insensatez de Horacio Castellanos Moya</u>	
<i>Celina Manzoni</i>	111
<u>Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana</u>	
<i>María del Pilar Vila</i>	128

<u>El culto de la violencia empieza por el lenguaje</u>	
<i>Mónica Marinone</i>	144
<u>La furia reproductora de la madre y de la patria. Una imagen de Colombia por Fernando Vallejo</u>	
<i>Julia Musitano</i>	153
<u>Violencia y literatura en América Latina a partir de 2666 de Roberto Bolaño</u>	
<i>Paula Aguilar</i>	172
<u>Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya</u>	
<i>Teresa Basile</i>	195
<u>Los autores</u>	213

Prefacio

Se necesitarían horas, temporadas enteras, la eternidad del relato para poder dar cuenta de una forma aproximada.

Jorge Semprún, *La escritura o la vida*

¿Qué acontece con la palabra cuando se acerca a la violencia extrema? ¿Cómo trabaja el relato literario con el mal radical? El filoso *dictum* de Theodor Adorno “No se puede escribir poesía después de Auschwitz” o la incisiva pregunta de Maurice Blanchot que interroga “¿Cómo es posible la literatura?” en el instante de enfrentar el horror inenarrable de la *Shoáh*, expusieron con provocadora contundencia el colapso de la integridad de la lengua luego del suceso límite de la “solución final” acontecida en los campos de exterminio nazis. Ambas postulaciones fijaron, entonces, el punto inicial de los avatares de una lengua dañada, de una *escritura del desastre* –como dirá el escritor francés– doblemente desgarrada por la catástrofe histórica y por el vértigo del lenguaje, de una escritura que ha perdido toda plenitud y se ha vuelto una *boca tartamuda* –para el poeta rumano judío Paul Celan– o un *hipo* agónico que sincopa el habla –para el chileno Roberto Bolaño, quien retoma y reinventa la *espuma* de César Vallejo quien, en “Intensidad y altura”, supo decir “quiero escribir, pero me sale espuma”. En las reflexiones de Jean-François Lyotard, la *desposesión* y el *diferendo* se apropian de la escritura y del relato para despojarlos, tanto de la estabilidad del significado como de la linealidad progresiva y razonante de la narración o de sus intentos por elaborar el nudo traumático. La *desposesión* introduce la incertidumbre, los silencios, lo vago, y el *diferendo* enarca una postergación indefinida. Con ello se vacía la representación, se niega la mimesis, el mensaje, la catarsis o a la transferencia liberadora para reconvertir a la obra

de arte en un objeto en sí, absoluto, pura corporalidad y energía.

Sin embargo, la palabra, la poesía, el relato y la ficción pugnan contra lo indecible y acechan el *suceso límite* de la violencia radical desde esa lengua herida que balbucea en el temblor de la boca de César Vallejo y de Roberto Bolaño; o desde una matriz que incluye ya para siempre una espina condescendiente y provocadora de la ira furibunda, de la blasfemia, de la injuria y del exabrupto en la lengua logorreica de ese otro Vallejo, Fernando Vallejo; o también desde la melancolía, el desencanto y el cinismo que despiertan el fracaso de la izquierda revolucionaria en Centroamérica y la insensatez del genocidio guatemalteco en la narrativa de Horacio Castellanos Moya. Los trabajos aquí reunidos interrogan, entonces, los modos y las retóricas de narrar las experiencias extremas de la historia latinoamericana reciente, las torsiones y torceduras que la violencia ejerce sobre la escritura literaria. Asimismo exploran ciertos debates teóricos claves en torno a los límites de la representación y a los modos de narrar.

Por sobre todo, el conjunto de estos artículos da cuenta de las territorializaciones de la violencia en el mapa de América Latina desde los años 60 hasta el presente, desde aquella violencia revolucionaria cuya pulsión intentaba transformar el orden capitalista y redimir a los *condenados de la tierra*, hasta el presente sacudido por las violencias en clave neoliberal y aquellas provocadas por la guerra de las drogas. La narrativa de Roberto Bolaño parece trazarnos cierto tramo de esta violencia que comienza con las dictaduras del Cono Sur y arriba a las barbaries y crímenes de Ciudad Juárez en México, esa zona de frontera escenario de más de setecientos femicidios, un recorrido que va de sur a norte y de los 70 a los 90. En el campo de la literatura argentina las obras de Luis Gusmán, Martín Kohan, Alan Pauls, Ricardo Piglia y Daniel Moyano entre otros –analizadas en este volumen– permiten interrogar la violencia militar desatada por el régimen dictatorial. Las narrativas de Iván Thays, Santiago Roncagliolo y Daniel Alarcón exploran los años de la violencia en Perú (1980-200) durante el conflicto armado entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares y policiales en la llamada *guerra sucia interna*, iniciando el recorrido con el movimiento guerrillero y arribando al final de la guerra interna para exhibir el pasaje de *una violencia limpiadora, violencia purificadora, violencia que engendraría virtud* a una *violencia sanguinaria*, visible en los enfrentamientos entre las fuerzas militares con la guerrilla –

cuyos testimonios fueron recogidos por los informes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Si las obras de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa y Franz Galich recorren el contexto de América Central –atravesado por el genocidio guatemalteco, los conflictos armados, el colapso de la izquierda armada y los derrumbes de la posguerra–, la narrativa de Fernando Vallejo descubre el fracaso de la izquierda y el imperio de la violencia *sin ideología* desatada por el narcotráfico en Colombia.

Los artículos que componen este volumen provienen, en su gran mayoría, del Simposio *Literatura y violencia en América Latina*, llevado a cabo durante el *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*, organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) / Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata, del 7 al 9 de mayo de 2012.

Teresa Basile
Coordinadora. La Plata, 2014

De la memoria: ética, estética y autoridad

Carlos Pabón

Uno de los desarrollos más significativos relacionado a la representación de la violencia extrema es la emergencia de lo que Annette Wieviorka llama “la era del testigo” (Wieviorka, 2006), que privilegia, frente a los documentos, los testimonios de los sobrevivientes de acontecimientos traumáticos. Se puede argumentar que hasta las primeras décadas después de la Segunda Guerra Mundial la figura del testigo era prácticamente inexistente para efectos tanto de la historiografía como para la esfera pública. Había personas desplazadas, refugiados, sobrevivientes, víctimas, pero no testigos. Fue a partir del juicio de Adolf Eichmann en Jerusalén en 1961, que se produjo gradualmente una transformación que dio al traste con la invisibilidad y marginación del testimonio y el testigo, y la cual le otorgó a la figura de la víctima una centralidad sin precedentes en la esfera cultural y política, particularmente en aquellas sociedades que han sido sacudidas por acontecimientos traumáticos de violencia extrema. Así mismo, el “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) que ha conllevado “la era del testigo” ha transformado el testimonio y los testigos en fuentes esenciales, cuando no las fuentes más importantes para la “recuperación” del pasado traumático reciente. De ahí que nuestra época sea una marcada fuertemente por la subjetividad y por la memoria, por el llamado “deber de la memoria”, que se ha manifestado, entre otras maneras, en la proliferación de museos, monumentos, memoriales y conmemoraciones. A partir de las transformaciones que ha suscitado la “era del testigo” examinaré el problema de los alcances y límites de la memoria en “la era del testigo” y en relación a la representación de la violencia extrema.

La memoria de las víctimas de violencia extrema ha desempeñado un

rol de vital importancia, sin dejar de ser problemático. Esto tiene que ver con las dificultades experimentadas por los sobrevivientes de acontecimientos traumáticos de violencia extrema cuando llega el momento de narrar sus experiencias, junto con el poder transformador de la memoria y su capacidad para cambiar los acontecimientos que ellos sobrevivieron. Este problema es una consecuencia del trauma sufrido por los sobrevivientes, algo que va más allá de su deseo y capacidad de hablar. ¿Se puede recordar adecuadamente el acontecimiento traumático de violencia extrema? ¿Cómo, por quién, para qué? ¿Qué problemas le plantea la memoria de los sobrevivientes a la historiografía? ¿Cuál es la autoridad del testigo? ¿Cuáles son las dimensiones éticas y estéticas de la memoria? ¿Qué papel cumple la ficción en la representación de la violencia extrema?

El problema de la credibilidad y la fiabilidad del testigo

En primer lugar, cabe destacar que muchos sobrevivientes no ofrecieron testimonios sobre el acontecimiento límite del Holocausto y optaron por permanecer callados. Otros sólo podían ofrecer un testimonio tardío de la experiencia traumática, lo que en muchos casos constituyó una actuación (*acting-out*) de un recuerdo reprimido.¹ Sobrevivientes tales como Primo Levi, quienes escribieron sus memorias en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en general, enfrentaron silencio, indiferencia o incredulidad de parte de la opinión pública. Cabe señalar que el primer libro de Levi, *Se questo é un uomo* (*Si esto es un hombre*), que escribió pocos meses después de regresar a casa, fue publicado por una pequeña editorial en 1947, luego de que varias editoriales importantes lo rechazaran. La primera edición tuvo una tirada reducida (2500 ejemplares, de los cuales 600 ejemplares fueron destruidos donde yacían en un almacén de libros sin vender, durante las inundaciones del 1969 en Florencia). La editorial dejó de existir poco después y el primer libro de Levi quedó en el olvido por una década. Su libro solo reapareció en 1958, cuando la editorial Einaudi lo volvió a publicar (Belpoliti y Gordon, 2001: 185). Al referirse a la suerte que corrió su libro

¹ Véase la discusión sobre trauma y memoria en: Dominick LaCapra, *History and Memory After Auschwitz* (Ithaca: Cornell University Press, 1998); *Representing The Holocaust: History, Theory, Trauma* (Ithaca: Cornell University Press, 1994); *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: The Johns Hopkins University, 2001).

cuando se editó por primera vez, el escritor italiano comenta “en Europa eran los tiempos difíciles de luto y reconstrucción y el público no quería volver a recordar los penosos años de la guerra que recién había terminado” (185, mi traducción).

Levi explica que las primeras noticias del genocidio nazi comenzaron a propagarse en 1942 y aunque la información era vaga, ésta esbozaba “una matanza de proporciones tan vastas, de una crueldad tan exagerada, de motivos tan intrincados, que la gente tendía a rechazarlas por su misma enormidad” (Levi, 2005: 9). Los perpetradores anticiparon la incredulidad del público como se desprende de la cita que Levi hace de un miembro de la SS al comienzo de *Los hundidos y los salvados*, en la que asevera que incluso si alguien lograba sobrevivir, nadie le creería:

la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería [...] la gente dirá que los hechos que contáis son demasiados monstruosos para ser creídos [...] (Levi, 2005: 9-10)

Según Levi, esta manera de pensar —“aunque lo contáis, no nos creerían”— repercutió en los prisioneros. Levi señala que los prisioneros tenían una pesadilla recurrente que los atormentaba:

Casi todos los liberados [...] recuerdan un sueño recurrente que los acosaba durante las noches de prisión y que, aunque variara en los detalles, era en esencia el mismo: haber vuelto a casa, estar contando con apasionamiento y alivio los sufrimientos pasados a una persona querida, y no ser creído, ni siguiera escuchados (10).

Por medio de este sueño recurrente, Levi subraya la desesperación que sentían los sobrevivientes al pensar que no se les creería; un sueño que para muchos se convirtió en realidad.

Hannah Arendt, al escribir en la posguerra inmediata, también comenta el problema de la falta de credibilidad de los testimonios de los sobrevivientes al que alude Levi. Arendt sostiene que los testimonios de los sobrevivientes no inspiraban la indignación ni la simpatía de los que los escuchaban o

leían. Al contrario, se miraba de reojo a los que hablaban o escribían sobre la experiencia de los campos de los Nazis. Más aún, los que regresaban al mundo de los vivos con frecuencia dudaban de su propia veracidad, como si hubieran confundido una pesadilla con la realidad. Según Arendt, las dudas expresadas por los sobrevivientes apuntaban a lo que sabían los Nazis sobre la vasta e inconcebible escala de los asesinatos cometidos: “la misma inmensidad de los crímenes garantiza que los asesinos, que proclaman su inocencia con toda clase de mentiras, serán más creídos que sus víctimas, quienes dicen la verdad” (Arendt, 1999: 535).

Bruno Bettelheim y David Rousset apuntalan la afirmación de Arendt. Bettelheim explora el asunto de su incredulidad y la de los otros prisioneros con respecto a los horrores de los campos. Dice que él y los otros prisioneros habían logrado convencerse de que lo que les había sucedido en los campos no era real, pues las cosas que habían experimentado no podían haber sucedido, no podrían ser ciertas. Estos presos, según Bettelheim, nunca lograron convencerse por completo de que lo que habían vivido era real y no una pesadilla (Arendt, 1999: 439, nota al pie 128). ¿Cómo podrían los sobrevivientes convencer a los demás de lo que había sucedido en los campos, si a ellos mismos se les hacía difícil creerlo? Por otro lado, Rousset se refiere a la incredulidad de los que no experimentaron los campos: “los que no lo han visto con sus propios ojos no pueden creerlo. ¿Tomó usted mismo en serio los rumores sobre las cámaras de gas antes de venir aquí? No, le dije [...] ¿ve? Bien, todos somos como usted” (534, nota 128). Una vez más, la enormidad del delito lo hace inconcebible, irreal, aún para los que sobrevivieron la experiencia de los campos. Y si la evidencia del delito, los cuerpos, se destruyen, entonces se hace mucho más difícil que los sobrevivientes puedan comunicar el horror inconcebible que experimentaron. Así, pues, los sobrevivientes dicen que los que no estuvieron en los campos no pueden hablar porque no comprenden, y los que estuvieron ahí nunca serán comprendidos.

La incredulidad a la que se refiere Rousset es parecida a lo que se refiere Imre Kertész en su novela *Sin destino* (2001). El protagonista de la novela, el adolescente Gyorgy, está regresando a su casa en Hungría luego de haber sobrevivido año y medio en los campos de Auschwitz y Buchenwald, entre otros. Al detenerse a esperar un tren en una estación de ferrocarril checa un hombre se le acerca y le pregunta si ha visto las cámaras de gas. Gyorgy le

responde diciendo: “Entonces no estaría aquí, hablando con usted”. Igual el hombre insiste en saber si es cierto que hay cámaras de gas. Gyorgy le indica que eso dependía del tipo de campo, que él venía de Buchenwald y que allí no había, pero que en Auschwitz sí había. El hombre entonces concluye que Gyorgy había oído hablar de las cámaras de gas pero “no las vio con sus propios ojos”. Gyorgy reconoce que así era. A lo que el hombre ripostó: “Ya entiendo”. Este hombre, al encontrarse con un sobreviviente, requiere de un testigo ocular específico, alguien que estuvo presente y vio con sus propios ojos la existencia de las cámaras de gas, sin tomar en cuenta el hecho de que lo más probable es que una vez que una persona vea el interior de la cámara no vivirá para contarlo. Vivir en la proximidad de la cámara de gas al parecer no le basta a este tipo de persona. El hombre se va satisfecho en su creencia de que no existen las cámaras de gas (Kértész, 2001: 241).

Los testimonios de los sobrevivientes han tenido un rol crucial en la batalla en contra de la negación y el olvido de los genocidios y los asesinatos en masa, y han contribuido de manera imprescindible al conocimiento y la comprensión del fenómeno de la violencia extrema. Para Levi y muchos otros, los testimonios son la fuente más importante para conocer la verdad sobre los campos nazis. No obstante, como él mismo advierte, éstos deben ser leídos críticamente. Un problema de los testimonios, señala Levi, es que las condiciones infrahumanas de los campos dificultaban que los prisioneros pudieran tener una perspectiva de la totalidad del Lager. Como consecuencia, a pesar de que estaban rodeados por la muerte, los prisioneros con frecuencia no estaban en posición de poder evaluar adecuadamente el alcance de la matanza que ocurría en el campo (Levi, 2005: 16-17).

Otro problema importante que ha obstaculizado el alcance de los testimonios ha sido la falibilidad de la memoria. Levi se refiere al problema de la “escasa confiabilidad” de la memoria así: “La memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz [...] Los recuerdos que en nosotros yacen no están grabados sobre piedra; no sólo tienden a borrarse con los años sino que, con frecuencia, se modifican o incluso aumentan literalmente, incorporando facetas extrañas” (24). Como sabemos, aún en circunstancias normales, hay diversos mecanismos y procesos que distorsionan o deforman la memoria y su relación con sucesos específicos. Pero en la memoria de los acontecimientos de violencia extrema, como plantea Levi, “entran en acción todos o casi

todos los factores que pueden obliterar o deformar las huellas anémicas: el recuerdo de un trauma, padecido o infligido, es en sí mismo traumático porque duele recordarlo, o al menos molesta” (25). No obstante, debe aclararse que esta negación, represión o distorsión de la memoria no es necesariamente un proceso consciente. Es decir, no es un proceso que se encuentre bajo el control consciente de la víctima que ha sufrido una experiencia traumática. Como explica Dominick LaCapra, en la memoria traumática los sucesos del pasado se pueden volver a experimentar en el presente de una manera compulsiva y repetitiva. Este tipo de memoria irrumpe de manera disruptiva, muchas veces de forma tardía después de un periodo de latencia, y se manifiesta en la recurrencia de pesadillas, ataques de ansiedad, recuerdos, la re-experimentación del acontecimiento traumático y otras formas de “*acting out*” que el sujeto no controla (LaCapra, 2001: 89).

Otro asunto problemático de la memoria es que, al menos para los historiadores, los testimonios, sean escritos u orales, tienen que confirmarse con otras fuentes documentales, y si éstas no existen, el testimonio se excluye. El testimonio de por sí se entiende que no es confiable. Así pues, se debe subrayar que a pesar de la prominencia de los testimonios de los sobrevivientes en las pasadas décadas, ha habido una tendencia entre los historiadores a excluir o marginar estas memorias en sus narrativas historiográficas, opacando así el rol de la memoria en relación con la visibilidad del genocidio. Esto, por supuesto, ha aportado a la invisibilidad inicial del Holocausto, ya que las fuentes de documentación que posiblemente sean las principales y las más ricas no se pueden conciliar fácilmente con las preocupaciones historiográficas más tradicionales, tales como la veracidad de las fuentes y de los testigos.

¿La imposibilidad de dar testimonio?

Uno de los asuntos más polémicos respecto a la memoria es ¿quién puede dar testimonio adecuado de la experiencia de la violencia extrema? ¿Qué alcance o significado tienen estos testimonios? Para Levi, el recuerdo de los campos está constituido casi exclusivamente por los testimonios de lo que él llama el prisionero “privilegiado”, los que representan una exigua y anómala minoría, no por los testimonios de los prisioneros que formaron el núcleo de los campos y que tocaron fondo. Según Levi, los “hundidos”, no los “salvados”, fueron los “verdaderos” o “absolutos” testigos, las personas cuyos

testimonios tendrían un significado general con respecto al Holocausto. Pero el “hundido”, el testigo “absoluto”, no puede dar testimonio sobre su destrucción pues “[l]a demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte”. El “salvado” ha tratado de relatar no sólo su destino sino también el de los que se ahogaron. Dieron testimonio de lo visto de cerca, aunque no por experiencia propia. Hablaron en nombre de los demás (Levi, 2005: 108).

Giorgio Agamben propone que la perspectiva de Levi pone de relieve una paradoja fundamental, una brecha crucial que existe en los testimonios de los campos nazis. Los testigos, por definición, son sobrevivientes y por lo tanto, todos ellos en cierta medida, se beneficiaron de algunos privilegios. Sin embargo, los que fueron destruidos, aniquilados en el genocidio, no pueden regresar para contar su historia puesto que, como propone Levi, el destino de los prisioneros comunes no ha sido relatado por nadie, porque era materialmente imposible para éstos sobrevivir. El prisionero común ha sido descrito, por Levi y otros, cuando hablan del *Musselmann*, pero los *Musselmann* no han hablado. Según Agamben, Levi reconoce que: “Quien asume la carga de testimoniar por ellos [los hundidos] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de dar testimonio. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (Agamben, 2000: 34). Esther Cohen entiende que el planteamiento de Levi (y el de Agamben) deja “al lector y, sobre todo al superviviente, en una situación de desamparo”. Para ella, Levi “parecería dejar al testigo fuera del ‘juego’, negando en cierta forma la tarea de narrador que tanto lo ocupó en vida”. A diferencia de lo que señala Cohen, entiendo que Levi “no deja al testigo fuera del juego”, su planteamiento sobre la paradoja del testimonio es un reconocimiento importante sobre los límites de la memoria en la representación de la violencia extrema (Cohen, 2006: 13).

Este reconocimiento constituye una advertencia contra la sobrevaloración de la posición de enunciación del testigo, quien en nuestros tiempos ha emergido en la esfera pública como el portador de *la Verdad* por el hecho de haber vivido un acontecimiento traumático. Beatriz Sarlo, refiriéndose al caso de la Argentina postdictatorial, sostiene que ciertamente la memoria ha sido un impulso moral de la historia reciente argentina y también una de sus fuentes cruciales, pero de ahí no se desprende que ésta produzca una verdad más

indiscutible que las verdades que se pueden construir desde otros discursos. Plantea ella que respecto a la memoria no hay que fundar una epistemología ingenua: “Sólo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial. Y sólo una caracterización ingenua de la experiencia reclamaría para ella una verdad más alta” (Sarlo, 2005: 63). El imperativo social de la época, ha transformado al testigo en un profeta y un apóstol, pero el haber vivido un acontecimiento traumático no confiere a éste una posición epistemológica privilegiada respecto a la “realidad”, ni lo pone en condiciones de producir necesariamente un conocimiento más acertado o “verdadero” del acontecimiento vivido. La memoria, en tanto discurso que elabora sentidos sobre el pasado debe someterse, al igual que la historia, a un juicio crítico, como advierte Levi.

Ante la autoridad del testigo

Un problema que requiere mayor consideración es el de los testigos y su autoridad. Como señalé anteriormente “la era del testigo” privilegia, frente a los documentos, los testimonios de los supervivientes de acontecimientos traumáticos. Esto ha implicado una transformación crucial en la representación de la violencia extrema: el testimonio y los testigos se han convertido en fuentes esenciales, cuando no las fuentes más importantes para la “recuperación” del pasado traumático reciente. Más aún, este proceso ha elevado a primer plano el llamado “deber de la memoria”, que se ha manifestado entre otras maneras en la proliferación de museos, monumentos, memoriales y conmemoraciones.

A mi juicio, hay dos tendencias opuestas frente a la emergencia de “la era del testigo”. La primera es ejemplificada por las posturas como la de Hobsbawm y otros destacados historiadores, que adoptan la pronunciada y excesiva objetivación característica de los códigos tradicionales de la historiografía. Estos historiadores, como he argumentado, desconfían de la fidelidad y veracidad de los testimonios y los reducen a meras fuentes complementarias de otras fuentes documentales más autorizadas. Esta tendencia sigue apegada a concepciones positivistas o neopositivistas que privilegian los datos fácticos “duros”. De esta forma, se da la paradoja de que en plena “era del testigo” estos historiadores continúan invisibilizando o marginando las voces de los

testigos en vez de hacer un trabajo crítico de elaboración con estas voces que contribuya a enriquecer la complejidad del conocimiento y entendimiento de la experiencia traumática de la violencia extrema. ¿Cómo producir sentido de lo que no aparece en la historia, de las ausencias que quedan invisibilizadas por los vencedores, como la figura de Allende y de los desaparecidos en Chile bajo la dictadura de Pinochet y hasta después de la dictadura? Una manera es mediante la elaboración de la memoria de los vencidos, de las víctimas de esa dictadura, como la hace Patricio Guzmán en sus documentales *Salvador Allende* (2004) y *Nostalgia de la luz* (2010).²

Si la primera tendencia minusvalora a los testigos y sus testimonios, la segunda los sobrevalora en demasía. Esta última asume una postura acrítica y una epistemología ingenua ante la memoria. Supone que el testigo por haber (sobre)vivido una experiencia de violencia extrema, porta *la Verdad* sobre este acontecimiento. Esto es, no reconoce que la “experiencia” del testigo no lo pone en una posición epistemológica privilegiada para producir un conocimiento más “verdadero” del evento (sobre)vivido. La memoria se constituye así por definición en una suerte de transcripción que da acceso directo a la realidad vivida y, por tanto, en un discurso superior a la historia, que requiere de mediaciones que la alejan de la “experiencia” directa que aporta el testigo. El testimonio se convierte en una narración más fiel a la realidad que la historia. Más aún, en muchos casos se eleva al testigo en un profeta o apóstol que puede revelar *la Verdad* sobre otros eventos pasado o acontecimientos por venir. Esto era algo que a Levi le pesaba, según afirma en *Los hundidos y los salvados*. Levi plantea que él puede hablar de lo que vio o vivió pero eso no lo convierte ni en profeta, ni en apóstol, sino simplemente en testigo. Esta tendencia que sobrevalora al testigo no toma en cuenta el problema del impacto del trauma ni la ruptura del sentido, la temporalidad y los desplazamientos de la memoria. No toma en consideración las trampas de la memoria, es decir, sus olvidos, huecos, lagunas, contradicciones, silencios y distorsiones. Al asumir una postura epistemológica ingenua ante la memoria y no valorar críticamente a ésta, como propone el propio Levi, esta tendencia tampoco lleva al trabajo de elaboración con la memoria que contribuya a enriquecer nuestro conocimiento y entendimiento de la compleja experiencia traumática de la violencia extrema.

² Ver también, de Patricio Guzmán, el documental *Chile, La memoria obstinada* (1997).

Lo que propongo, entonces, es una perspectiva como la que han adoptado, aún con sus diferencias, los historiadores que participan del campo historiográfico conocido como “historia reciente” (Franco & Levin, 2007). Una perspectiva que no minusvalore ni que tampoco sobrevalore la importancia del testigo y del testimonio, para que así se desarrolle el trabajo de elaboración necesario para tener una versión crítica del pasado traumático reciente. En fin, se trata de evitar la dicotomía entre la sacralización y la banalización de la memoria, y desarrollar una perspectiva que asuma con rigor analítico y empatía los límites y potencialidades del testimonio.

La dimensión ética de la memoria

Estos debates son muy importantes para entender la dimensión ética de la memoria. Además de producir conocimiento y transmitir la experiencia de la violencia extrema, la memoria ha cobrado un valor ético crucial para nuestros tiempos. A diferencia de la historia que ve con preocupación que los historiadores hagan juicios críticos sobre el pasado, la memoria tiene una clara postura ética vinculada a la responsabilidad hacia el otro, en este caso la víctima. Como afirma Reyes Mate (2009: 168), “Justicia y memoria son indisolubles porque sin memoria de la injusticia no hay justicia posible”. El momento ético, concebido como el deber de la memoria se da respecto a las víctimas que han sido desaparecidas, aniquiladas, a los sin-nombres, a los silenciados. Levi da testimonio, esto es, habla en el lugar de aquellos que no pudieron hacerlo:

Hurbinek era nadie, *un hijo de la muerte*, un hijo de Auschwitz. Parecía tener tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel nombre se lo habíamos dado nosotros [...] Hurbinek, *el sin-nombre*, cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías (Levi, 1997: 21-22).

Levi da testimonio como un acto de justicia hacia Hurbinek y los que como él fueron destruidos. Él narra para redimir a Hurbinek, para devolverle el nombre a los sin-nombre, para devolverle el rostro a los que no lo tienen,

para restaurar la visibilidad a los que han sido invisibilizados, para reincorporar a la historia a los que fueron expulsados de ella, para darle vida a los asesinados, para hacer presente la ausencia. Su testimonio es un ejercicio del deber de la memoria. Vivir para contar y contar para hacer justicia parece ser el imperativo que lo guía a él y otros tantos sobrevivientes (ver: Cohen, 2006). Pero, como pregunta Reyes Mate (2011: 291), “¿[...] qué justicia cabe de lo irreparable?” Una justicia mínima, pero necesaria: dar testimonio de lo irreparable, asumir responsabilidad histórica por los que fueron aniquilados para combatir el proyecto de olvido y silencio cuyo fin último, como señaló Hannah Arendt, era “erradicar el concepto de ser humano” (Arendt, 1999: 479-547). Levi, y otros sobrevivientes, han dado testimonio para que la memoria de la injusticia, de la barbarie, no desaparezca. Han contado su historia y la de otros para evitar el triunfo póstumo del proyecto de exterminio, para que no prevalezca la erradicación del concepto del ser humano. Sin estos testimonios, sin esta memoria, como apunta Reyes Mate (2011: 291), “es como si la injusticia nunca hubiera ocurrido y el mundo pudiera organizarse como si la barbarie no hubiera tenido lugar”.

Discrepo de aquellos que entienden que existe un “exceso” de memoria en nuestros tiempos, o que conciben “el deber de la memoria” como algo de lo cual convendría liberarnos. Pienso que es equivocado plantear el problema como uno de “exceso” de memoria. Lo que está planteado, a mi modo de ver, no es tal “exceso”, sino qué tipo de memoria se privilegia, cómo se representa el pasado traumático mediante la memoria. ¿Cuáles son los efectos éticos y políticos de determinadas maneras de construir la memoria? ¿Cuáles son las implicaciones de ciertas políticas de la memoria? Como he señalado ya, no se trata de asumir una postura acrítica ante la memoria. Pero tampoco me parece adecuado descalificar de manera generalizada “la memoria” o hablar del exceso de la memoria sin distinguir entre diferentes tipos de memoria, o proponer que se “pase de página” en aras de no afrontar pasados traumáticos. Habría que matizar y precisar de qué memorias hablamos y por qué nos parecen pertinentes o no. Por otra parte, me parece desacertado el llamado a rechazar el “deber de la memoria”. Todo lo contrario, entiendo que este “deber”, al menos como lo he caracterizado aquí, es no solo deseable sino necesario en tanto responsabilidad ética con el pasado y con el presente y como expresión de justicia con las víctimas de las catástrofes y los horrores del siglo XX.

Reconozco, como subraya Tzvetan Todorov (2000), que existe el peligro de los abusos de la memoria, ya sea en la forma de instrumentalización política por el Estado u otras instituciones, ya sea como instrumento de venganza de agravios reales o inventados, o como expresión de resentimiento contra grupos en particular. Considero que la advertencia que hace Todorov sobre estos peligros es sumamente importante. Ahí tenemos como muestra la matanza de 8000 hombres y niños bosnio-musulmanes, en Srebrenica el 11 de julio de 1995, perpetrada por soldados serbio-bosnios comandados por Ratko Mladic. La justificación que dio Mladic para la matanza es que era un acto de “venganza contra los turcos” por la derrota que el imperio Otomano le infligió a los serbios en 1813. Desde la lógica bizarra de un discurso nacionalista de victimización, los hombres y niños bosnios musulmanes se convirtieron para Mladic y sus seguidores en blancos legítimos para vengar un “agravio histórico” (Kenyon Lischer, 2012). Me parece crucial, sin embargo, no confundir los abusos que Todorov critica acertadamente con “el deber de la memoria”, que aquí he esbozado, en tanto un acto de justicia hacia Hurbinek y todas las víctimas que, como él, fueron borrados de la faz de la tierra por proyectos político-ideológicos cuyos objetivos han sido erradicar a aquellas personas que los perpetradores de la violencia en masa entienden, que en tanto “otro”, “no merecen vivir”, ya sea por motivos étnicos, raciales, sociales, religiosos, políticos o cualquiera otro. De nuevo, la pregunta que nos concierne es, ¿cuáles son las implicaciones éticas y políticas del uso de la memoria?

Memoria, ficción, verdad

El último reto remite al papel de la ficción o cómo transformar lo real en lo posible, y lo posible en algo real. Jorge Semprún, el escritor español quien fue prisionero político en Buchenwald, le da un giro a la discusión de la memoria e introduce el asunto del papel de la ficción en la representación de la violencia extrema. Si Levi plantea los límites de lo que el testigo puede decir, Semprún se pregunta en *La escritura o la vida* (1995) si se puede contar la experiencia de los campos: “¿[P]uede oírse todo, imaginarse todo?” Su pregunta nos pone ante el problema de la (im)posibilidad de transmitir la experiencia por la que pasaron los supervivientes de los campos, a los que no estaban allí. No son testimonios lo que falta pues nos dice él: “Habrá supervivientes, por supuesto [...] Aquí estoy yo como superviviente de turno,

oportunamente aparecido ante esos tres oficiales de una misión aliada para contarles lo del humo de la cremación, el olor a carne quemada [...]” (25). El problema al que remite Semprún es otro: “Pero no pueden comprender de verdad. Habrán captado el sentido de las palabras probablemente. Humo: todo el mundo sabe lo que es [...] Pero de este humo de aquí, no obstante, nada saben [...] Nunca sabrán, no pueden imaginarlo [...]” (22, 23). Lo que preocupa a Semprún es cómo contar su historia de la manera más eficaz a fin de que otros pudieran comprenderlo.

Aún con los acontecimientos frescos, Semprún pone en duda la posibilidad de contar su historia: “La historia está fresca, en definitiva. No hace falta un esfuerzo particular de memoria. Tampoco hace falta una documentación digna de crédito, comprobada. Todavía está en presente la muerte. Está ocurriendo ante nuestros ojos, basta con mirar [...] La realidad está ahí, disponible. La palabra también. No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar” (25). La duda que asalta a Semprún no es que la experiencia vivida en el campo de concentración sea “inexpresable” o “irrepresentable”, pues él no pone en duda la capacidad del lenguaje para contener todo. Para él, la experiencia ha sido “invivable”, que es algo muy distinto. Lo que está propuesto en la duda sobre la posibilidad de contar es, en sus palabras: “Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de re-creación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio” (25).

Más adelante, Semprún recrea una supuesta discusión entre él y sus compañeros prisioneros sobre cómo contar su historia de la manera más eficaz a fin de que otros pudieran comprenderlos. Uno de los prisioneros se pregunta si la gente estará dispuesta a escuchar sus historias, aun cuando estén bien contadas. Otro prisionero pregunta: “¿Qué quiere decir ‘bien contadas’? [...] ¡Hay que decir las cosas como son, sin artificios!” Entonces, interviene Semprún: “Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte!” (140). Y añade: “¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva?” (141).

Al final de la acalorada discusión entre los prisioneros de Buchenwald sobre la manera de contar bien sus historias, Semprún escribe que una voz termina imponiéndose en el debate (es la voz de un supuesto profesor de Estrasburgo) y dice:

“Estáis hablando de comprender [...] ¿Pero, ¿de qué tipo de comprensión se trata?” El prisionero continúa hablando y dice: “Me imagino que habrá testimonios en abundancia [...] Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia [...] Y luego habrá documentos [...] Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas [...] Todo se dirá, constará en ellas [...] Todo será verdad [...] salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea [...] El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmisible [...] O, mejor dicho sólo lo es mediante la escritura literaria [...] Mediante el artificio de la obra de arte, ¡por supuesto!” (141)

Semprún invoca la ficción y la imaginación para poder contar bien la historia sobre su experiencia de Buchenwald: “Necesito pues un ‘yo’ de la narración que se haya alimentado de mi vivencia pero que la supere, capaz de insertar en ella lo imaginario [...] Una ficción que sería tan ilustrativa como la verdad, por supuesto. Que contribuiría a que la realidad pareciera real, a que fura verosímil” (181,182). Susan Rubin Suleiman (2006) ha señalado (y el mismo Semprún ha reconocido) que el escritor español se toma ciertas libertades que podrían llamarse novelescas incluso en su trabajo testimonial, como otorgarle nombres ficticios a personas reales o incluso inventar ciertos personajes. Ella indica que Semprún explicó en una entrevista que en *La escritura o la vida* él fundió a dos oficiales franceses que conoció inmediatamente después de la liberación en un solo personaje “porque esa síntesis es más eficaz que la simple realidad”. De acuerdo a Suleiman, el núcleo del testimonio literario de este escritor radica en lo siguiente: “Semprún como testigo-superviviente reclama veracidad incontrovertible de su testimonio, pero Semprún como escritor reclama el derecho a tomar ciertas libertades cuando son ‘más eficaces que la simple realidad’” (Suleiman, 2006: 137,

138). El reclamo de Semprún sería entonces que su escritura, si bien puede ser inexacta en lo que se refiere a los hechos, lleva a un entendimiento más complejo, presumiblemente, de la experiencia que él vivió. La paradójica noción de que la ficción puede decir la “verdad” de manera más eficaz que una narración de hechos directa puede ser usual entre los críticos literarios pero no es algo común o fácilmente aceptado por muchos historiadores o por la disciplina de la historia.

¿Es irrepresentable la violencia extrema?

¿Puede la ficción representar adecuadamente la violencia extrema o es ésta irrepresentable? ¿Existe un lenguaje excepcional para representar la experiencia de la violencia extrema? Jacques Ranciére argumenta, a partir del texto testimonial de Robert Antelme, *La especie humana*, que no hay nada irrepresentable en la experiencia de este superviviente de Buchenwald en el sentido de que sí existe un lenguaje disponible para transmitir su relato. El lenguaje existe, la sintaxis existe. El texto de Antelme, propone Ranciére, remite a una forma de escritura “que corresponde a una experiencia específica –la experiencia de una vida reducida a los aspectos más básicos, despojada de cualquier horizonte de expectativas, y únicamente conectando, unas tras otras, acciones simples y percepciones” (Ranciére, 2007: 124, mi traducción). No obstante, su estilo no nace de la experiencia del campo. Es decir, no es un lenguaje o una sintaxis excepcional. Se trata de un lenguaje propio del régimen estético en las artes en general. El estilo de escritura de Antelme (lo que Ranciére llama “*paratactic writing*”), afirma el filósofo francés, es el mismo que utiliza Camus en *El extranjero* y Flaubert en *Madame Bovary*. De modo que el lenguaje que transmite la experiencia de Antelme en Buchenwald no es de ninguna manera específico o peculiar a la experiencia de lo inhumano: “No existe un lenguaje apropiado para testimoniar. Allí donde el testimonio debe expresar la experiencia de lo inhumano, ya naturalmente encuentra constituido un lenguaje del devenir inhumano, de una identidad entre los sentimientos humanos y los movimientos no-humanos” (126, mi traducción). Según Ranciére, si uno sabe lo que quiere representar –por ejemplo, como Claude Lanzmann en el filme *Shoa*, que quiso representar la realidad de lo increíble, la equivalencia de lo real y lo increíble– no hay ninguna propiedad del acontecimiento que haga imposible su representación,

que prohíba el arte en el sentido preciso de artificio. Nada es irrepresentable en tanto propiedad del acontecimiento. Lo que hay, concluye Rancière, son elecciones estéticas y éticas.

El escritor y crítico argentino Ricardo Piglia parecería, en cambio, sugerir algo distinto. En su novela *Respiración artificial* (1993), Piglia le da vida a un personaje que se pregunta: “¿Qué diríamos hoy que es lo indecible?” Y contesta: “El mundo de Auschwitz. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambradas del lenguaje. Alambre de púas: el equilibrista camina, descalzo, solo allá arriba y trata de ver si es posible decir algo sobre lo que está del otro lado” (209, 210). No obstante, en el libro *Crítica y ficción* (1986) afirma que “no hay un campo propio de la ficción”, y añade, “soy de los que piensan que todo se puede convertir en ficción. Los amores, las ideas, la circulación del dinero, la luz del alba. Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa... Solo se trata de saber narrar, es decir, ser capaz de transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” (147, 148).

Pero, ¿hasta qué punto es aceptable o legítimo ficcionalizar la violencia extrema, el asesinato en masa? ¿Lo que hace válida una narración sobre los campos de concentración, por ejemplo, es su contenido o es quién la escribe? Es decir, ¿si es o no es un testigo? Según Steve Sem-Sandberg (2011), existe una exigencia de que todo testimonio sea auténtico y, por tanto, de que solo aquellos que hayan sobrevivido la violencia extrema pueden escribir sobre esta experiencia. Se ha planteado que cualquier intento de describir la realidad de los campos de concentración en el siglo XX por alguien que no haya vivido esta experiencia en carne propia, está destinado al fracaso. Esto no es necesariamente porque el autor carezca de un lenguaje en el cual pueda representar esta experiencia, sino porque cuando nos confrontamos con una realidad de este tipo, todo lenguaje va a parecer como un intento de disfrazar la realidad de los campos. Este tipo de señalamiento tiene más que ver con el reclamo moral de que aquel que no haya vivido esta experiencia no debe escribir sobre ella, que con el problema de si se puede escribir con efectividad literatura sobre esta experiencia. Lo que pasan por alto señalamientos como los de Weisel, es que lo importante no es quien escribe, ni cuáles son sus motivos. Lo que es crucial en esta discusión es la eficacia literaria de los textos. Es decir, cómo la ficción “elabora la realidad”, cómo la pone en perspectiva

para suscitar la imaginación de lo inimaginable. Pues la verdad, como sugiere Ian MacEwan, solo se puede imaginar.

Literatura latinoamericana y representación de la violencia extrema

¿Cuál es la relación entre representación, ficción y verdad en los escritores latinoamericanos como Juan José Saer, Diamela Eltit y Piglia, entre otros, que han escrito sobre la experiencia de la violencia extrema en sus respectivos contextos histórico-sociales? Estos autores optan por abordar la experiencia de la violencia extrema desde la ficción reconociendo que si bien en toda buena ficción está presente un entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, la ficción no es necesariamente lo opuesto de la verdad. Cuando eligen escribir ficción, como señala Saer (1997) no lo hacen para tergiversar la verdad. Como afirma él, “no se escribe ficciones para eludir por inmadurez o por irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (11, 12). Esto es aún más importante cuando estamos ante el reto de representar lo que para muchos es una experiencia “irrepresentable”, esto es, la violencia extrema y el trauma de las torturas, las desapariciones, las matanzas de las dictaduras militares en Chile y Argentina. Se trata de elaborar una estética que pueda enriquecer nuestro entendimiento de una realidad mucho más compleja de lo que sugieren los acercamientos “objetivistas” que reducen nuestra comprensión a lo verificable. Lejos de tergiversar la verdad, la ficción nos convoca a imaginar lo inimaginable para producir una comprensión más compleja de la realidad. Más aún, cuando la ficción recurre deliberadamente a lo falso (datos imaginarios, personajes inventados), no lo hace para reivindicar lo falso, según indica Saer, “sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (12). Esta mezcla es lo que incomoda a los historiadores, más si se propone, como he hecho aquí, la paradójica noción de que la ficción puede decir la “verdad” de manera más eficaz que una narración histórica fáctica.

Fernando Reati, por su parte, afirma en su libro *Nombrar lo innombrable*

(1992), en el cual analiza la literatura argentina entre 1975 y 1985, que la mayoría de los escritores que él estudia asumen que no es posible representar la violencia por medio de la simulación mimética del realismo. En general, plantea él, no se encuentran en la literatura argentina del periodo mencionado los detalles horrorosos y grotescos, las descripciones morbosas de torturas y matanzas que son tan comunes en otras literaturas sobre la violencia. Sí existen escenas de un realismo intencionalmente macabro pero son las menos y se encuentran en obras de menor envergadura artística. Los escritores argentinos del periodo, postula Reati, buscaron nuevas estrategias para “nombrar lo innombrable”. Aunque cierta intención testimonialista permanece en la literatura posterior a 1975, esta intención no se tradujo en formas testimoniales realistas, señala Reati.

Por el contrario, en su búsqueda de nuevas estrategias de escritura estos autores se replantearon el ideal del arte mimético, ante la conciencia de que los viejos modelos de representación ya no bastaban. Dice Reati: “el arte mimético no sirve para representar la violencia contemporánea porque no se puede ya recurrir a arquetipos tradicionales de la experiencia humana; los hechos son tan extraordinarios que el sistema ético y estético tradicional no basta para comprenderlos y por ende tampoco para representarlos” (33). De ahí que Reati señale que para narrar la experiencia de la violencia extrema “el escritor debe buscar estrategias originales, no miméticas, alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas” (34).³ Distanciándose de la escritura realista, desconfiando de las posibilidades de una transcripción mimética, los escritores argentinos desarrollaron nuevas estrategias narrativas para representar la violencia extrema del periodo de la dictadura militar, concluye el crítico argentino.

La crisis de la representación que provocaron las dictaduras militares en Argentina, Chile, y otros países latinoamericanos llevó a la búsqueda de nuevos modos de representación literarios para dar sentido a la experiencia traumática de la violencia extrema. Lo mismo ocurrió con los sobrevivientes del Holocausto que buscaron a tientas la manera en que debían narrar sus experiencias propias y las de los hundidos, para citar a Levi. La experiencia

³ Sobre el tema de las narrativas oblicuas para representar la violencia extrema, ver también Amar Sánchez, A. M. (2011).

de las dictaduras militares, como he señalado, mostró los límites del realismo mimético para representar dicha experiencia y los escritores buscaron nuevas estrategias de representación a la hora de “narrar lo innombrable”. En el caso argentino, como apunta Reati, los escritores recurrieron a estrategias alusivas, eufemísticas, alegóricas o desplazadas para representar la experiencia de la violencia extrema. Entre las estrategias adoptadas se destaca la de homologar la dictadura militar argentina con el Holocausto. Es decir, proponer el Holocausto como metáfora y paradigma para representar la experiencia de la violencia extrema en Argentina (Goldberg, 2000-2001: 139-152).

Aunque hoy cueste creerlo, por años el Holocausto fue un evento sin nombre (la palabra “Holocausto” no tenía el significado que tiene ahora), un acontecimiento cuya memoria fue invisibilizada y que era indistinguible de los millones de civiles que murieron víctimas de los bombardeos, el hambre, las epidemias de la Segunda Guerra Mundial. Lo que hoy llamamos Holocausto era considerado uno más de los horrores de la guerra mundial (Baer, 2006: 62-87). Esto es, no era un evento singular. Durante décadas recientes, sin embargo, el Holocausto se ha convertido en un tropo universal o la metáfora paradigmática de los genocidios y otras formas de violencia extrema del siglo XX.⁴ La transformación del Holocausto en memoria universal, es decir, la globalización de su memoria, ha significado que este acontecimiento opere cada vez más no como un evento histórico singular, sino como “modelo” de la memoria de acontecimientos traumáticos como Bosnia, Ruanda, Chile y Argentina.

La homologación de las experiencias de violencia extrema latinoamericanas con el Holocausto es una estrategia representacional que puede producir discursos alternos y de mayor eficacia que la representación del realismo mimético tradicional. Pero esta estrategia puede también funcionar como un obstáculo que podría silenciar la especificidad de las historias y memorias de experiencias históricas traumáticas de violencia extrema que aunque comparables al Holocausto son específicas o singulares de Argentina o Chile, por mencionar solamente dos casos. Pienso, por ejemplo, en la experiencia de los desaparecidos, o la transición a la democracia. La pregunta entonces es si la metáfora del Holocausto visibiliza o invisibiliza la experiencia específica de

⁴ Ver: Traverso, 2007: 14-19; Baer, 2006: 62-87; Huyssen, 2003: 11-29.

la violencia extrema, o si hace ambas cosas a la vez. Lo cual conlleva escudriñar qué se visibiliza y qué se invisibiliza y cuáles son los efectos éticos y políticos de esta (in)visibilidad en otros países con otros contextos, como los casos de América Latina. Esto está indisolublemente vinculado a la articulación de una política de la memoria que sea crítica y cuyo objetivo sea la justicia, tal y como aquí he discutido.

Estado de sitio estético y ficción

Me parece importante hacer unos comentarios finales sobre el asunto de la ficción y su relación con la historia, la memoria y la representación de la violencia extrema. Esta relación continúa siendo objeto de controversias. Lo es no solo entre historiadores, sino también entre intelectuales de otras disciplinas. Así, por ejemplo, para Elie Wiesel, prominente superviviente del Holocausto, una novela sobre Treblinka o Majdanek narra una blasfemia, pero al mismo tiempo el acto de escribir un texto de ficción sobre estos campos de exterminio es una *blasfemia*. Desde su perspectiva, cualquier intento de ficcionalizar la experiencia de los campos de exterminio roba a ésta de su esencia. Wiesel condena los intentos de representar el Holocausto desde la ficción pues esto conlleva, según él: “La trivialización de la memoria: mitad hecho, mitad ficción”.⁵ El planteamiento de Wiesel asume que habría que prohibir la ficción y las metáforas para que la verdad sobre los campos pueda salir a flote (Sem-Sandberg, 2011). Un acercamiento parecido tiene el historiador y destacado defensor de la memoria de la Shoah, Pierre Vidal-Naquet, quien postula que la ficción es una desviación o distorsión de la verdad. La ficción es considerada por él como “una mentira” que puede potencialmente ser utilizada por los negacionistas para “asesinar la memoria” del Holocausto, y uno podría añadir, cualquier otro acontecimiento de violencia extrema. Si bien Vidal-Naquet (1992) reconoce la dimensión poética del discurso histórico, advierte que los historiadores no pueden permitir que ocurra ninguna confusión entre historia y ficción pues

⁵ Elie Wiesel, “The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction”, *New York Times*, 16 de abril de 1978. Ver también: “Trivializing Memory” en: Elie Wiesel, *From the Kingdom of Memory*, Shocken Books, Nueva York, 1990. Para un análisis crítico de lo que postula Wiesel, ver: Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, Editorial Losada, Madrid, 2006.

se arriesgan a que la historia sea asesinada por la ficción.⁶

Estas posturas nos plantean un problema crucial en esta discusión: la equiparación de ficción con mentira. Tal equiparación no nos permite entender adecuadamente la relación entre historia y ficción, ni la relación entre ficción y verdad, ni tampoco el papel que puede jugar la ficción en la representación de la violencia extrema. La noción de que ficción equivale a mentira no toma en cuenta que narrar un testimonio de una experiencia de violencia extrema siempre implica hacer uso de la imaginación para organizar la trama del relato. Es decir, no se puede evitar el uso de la imaginación. La narración de Levi en *Si esto es un hombre*, por ejemplo, es sin duda un testimonio auténtico, pero por ello su relato no escamotea la ficcionalidad de lo narrado. Esto no significa que Levi inventa lo que narra, sino que tiene que recurrir a la imaginación para construir la trama de los eventos que narra. Aún cuando Levi dice que él no es escritor, sus textos *Si esto es un hombre* y *La tregua* son considerados novelas por muchos estudiosos. A pesar de no considerarse un escritor, su narración muestra un dominio cabal de la escritura y de sus estrategias retóricas mediante el lenguaje, el tono y la forma que escogió para producir el efecto deseado en su textos (Cohen, 2006: 16, 23). El testimonio de Levi se puede leer simultáneamente como, por un lado, un documento que produce conocimiento sobre los campos nazis y su propósito de destruir al hombre y, por otro, como un texto literario que intenta contar, es decir, transmitir la experiencia del horror de los campos apelando a la imaginación del lector. Levi no inventa personajes, no altera datos deliberadamente, ni tampoco invoca el “derecho a la ficción”, como propone Semprún. La preocupación principal de Levi al escribir es la ética (“el deber de la memoria”), pero eso no quiere decir que él no se preocupe por la eficacia estética (cómo narrar y contar eficazmente la experiencia del campo). Levi no se considera un escritor, Semprún –quien inventa personajes, altera datos deliberadamente, e invoca el “derecho” a la ficción– sí. Pero, a pesar de las diferencias entre ambos, no se puede negar el elemento de ficcionalidad en los testimonios auténticos de Levi.

⁶ Para una crítica a este planteamiento de Vidal-Naquet, ver: David Carroll, “The Limits of Representation and the Right to Fiction: Shame, Literature, and the Memory of the Shoah”, *L’Esprit Créateur*, Vol. 39, Núm. 4, Invierno 1999, pp. 68-79.

Coincido con Sem-Sandberg cuando propone, distanciándose de posturas como la de Wiesel y Vidal-Naquet, que hay que levantar el estado de sitio estético que ha rodeado por tanto tiempo a la literatura testimonial sobre la violencia extrema. Este estado de sitio estético responde a las exigencias de autenticidad –esto es, al reclamo de que quien escriba haya vivido el acontecimiento–, y de producir una verdad fáctica que se le impone a las narrativas sobre la experiencia de la violencia extrema. Pero, como he argumentado, la ficción puede ser un medio muy eficaz, en ocasiones el más apropiado, para producir una comprensión más cabal, aunque siempre incompleta, de estas experiencias límites que desafían nuestro entendimiento y nuestros modos tradicionales de representación. En fin, de lo que se trata es de la pregunta de si se puede contar o no, o mejor dicho de cómo se puede contar bien. El reto sigue siendo la exploración de los modos más eficaces de representar lo que es tan difícil de representar. Para ello debemos ser conscientes de las posibilidades y las limitaciones de la historia, la memoria y la ficción, al igual que de los vínculos y entrecruzamientos entre estos tres modos de representación narrativos.

Bibliografía

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Amar Sánchez, A. M. (2011). El trazo oblicuo. Representaciones sesgadas del horror en la narrativa del Cono Sur (Manuscrito inédito). Ponencia presentada en el Simposio *Representaciones de la violencia política en la literatura latinoamericana (con especial atención a las literaturas de Argentina, Chile y Perú)*, que se realizó en Santiago de Chile del 26 al 28 de octubre.
- Arendt, H. (1999). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Belpoliti, M. y Gordon, R. (eds.) (2001). *The Voice of Memory: Primo Levi. Interviews, 1961-1987*. New York: The New Press.
- Carroll, D. (1999). The Limits of Representation and the Right to Fiction: Shame, Literature, and the Memory of the Shoah. En *L'Esprit Créateur*, Vol. 39, Núm. 4.
- Cohen, E. (2006). *Los narradores de Auschwitz*. Buenos Aires: Lilmod.

- Dawidowicz, L. (1981). *The Holocaust and The Historians*. Cambridge: Harvard University Press.
- Feldman, S. y Laub, D. (1992). *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Franco, M. y Levín F. (comps.) (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos de un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Goldberg, F. F. (2000-2001). 'Judíos del Sur': el modelo judío en la narrativa de la catástrofe argentina. En *E.I.A.L.*, Vol. 12.2.
- Hillberg, R. (1985). *Destruction of European Jews*. Nueva York: Holmes & Meier.
- Hobsbawm, E. (1996). *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. Nueva York: Vintage Books.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and The Politics of Memory*. Stanford, CA.: Stanford University Press.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kaufman, S. G. (1998). Sobre violencia social, trauma y memoria. Trabajo presentado en el seminario *Memoria Colectiva y Represión*, Montevideo.
- Kertész, I. (2001). *Sin destino*. Barcelona: El Acantilado.
- Kenyon Lischer, S. (2012). A Srebrenica Tale. En *Los Angeles Times*, July 11.
- LaCapra, D. (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Levi, P. (1997). *La tregua*. Madrid: Muchnik Editores.
- Levi, P. (2005). *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Levi, P. (2002). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Mate, Reyes. (2009). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae.
- Mate, Reyes. (2011). *Tratado de la injusticia*. Barcelona: Anthropos.
- Piglia, R. (1993). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Ranciére, J. (2007). *The Future of The Image*, Londres: Verso.
- Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

- Sem-Sandberg, S. (2011). Even nameless horror must be named. Recuperado de: <http://www.eurozine.com/articles/2011-09-23-semsandberg-en.html>
- Suleiman, R. S. (2006). *Crisis of Memory and The Second World War*. Harvard University Press Cambridge, Mass.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons Editores.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Vidal-Naquet, P. (1992). *Assassins of Memory: Essays on the Denial of the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press. (Trad. Jeffrey Mehlman).
- Wiesel, E. (1990). *From the Kingdom of Memory*. Nueva York: Schocken Books.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of The Witness*. Nueva York: Cornell University Press Ithaca.

Violencia y literatura / Violencia en la literatura

Gustavo Lespada

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)

1. Introducción

¿Cómo se puede narrar la violencia, sobre todo cuando alcanza niveles de desmesura y horror que arrasan con todo lo que de humano hay en el hombre? La violencia de género, la violencia sobre los niños y los ancianos, la que conlleva la desigualdad y toda forma de segregación, la violencia, en suma, que se ejerce sobre los más débiles. ¿Cómo poner en palabras el dolor ante lo irreparable que transforma cualquier adjetivo en eufemismo y en pueril entelequia toda disquisición lógica? ¿Cómo dar cuenta de ese hiato insoslayable, de ese quiebre existencial que llevara a Theodor Adorno a sostener que ya no podría haber poesía después de Auschwitz, al menos antes de conocer la de Paul Celan? Pareciera que una vez traspasados ciertos umbrales la correspondencia entre mundo y lenguaje se degradara al punto de tornarse incompatible con la razón. Esta idea será reformulada más tarde en su *Teoría estética*, señalando que hay algo en el dolor que es “reacio al conocimiento racional”, porque esta forma de conocer cree poderlo determinar y hasta suavizarlo: “el sufrimiento cuando se transforma en concepto, permanece mudo y estéril”. En consecuencia, ante horrores incomprensibles como los practicados por el nazismo –prosigue Adorno– *quizá sólo el arte sea capaz de internarse en*

semejantes tinieblas, porque el horror es una parte de su conciencia crítica. Pero no se debe intentar subsumirlo ni atenuarlo con explicaciones catárticas, sino que el horror debe ingresar en las obras bajo la forma de negatividad y resistencia. La obra de arte debe participar con su propia textura de ese desgarró, de esa violencia formal (Adorno, 1984: 33, 71-73).

En consonancia con este planteo, Foucault, refiriéndose a la doble relación que con la verdad y el poder mantiene la literatura, postula que a esta última “le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable”, porque al estar consagrada a revelar lo inconfesable y a transgredir todos los límites y las reglas, tendrá que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos asumir la carga del escándalo o de la revuelta: *más que cualquier otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el discurso de la “infamia”*. La literatura se instaura como ficción, como artificio, “pero comprometiéndose a producir efectos de verdad” (Foucault, 1996: 137-138).

Esto es así porque la obra de ficción no es lo opuesto de la verdad sino *un trabajo con el lenguaje y el sentido*. Las ficciones no sólo se refieren al mundo sino que *están* en el mundo, forman parte del mundo, interactúan con el mundo, modifican el mundo. El arte ya no puede ser concebido como una mera imagen o representación de alguna realidad acabada y “externa”, sino como una operación o un conjunto de *operaciones oblicuas de captura* –para decirlo con palabras de Alain Badiou–: el arte *también es un acontecimiento*. Un acontecimiento que *produce verdades* porque las obras que lo integran también *son lo real* y no meramente su ‘efecto’ (Badiou, 1998/2009: 54-76). Teniendo en cuenta, entonces, esta *realidad* del arte, nos proponemos estudiar los procedimientos específicos mediante los cuales se produce esta articulación de la violencia en la literatura.

Walter Benjamin ha señalado que la violencia como recurso de superación de conflictos siempre conlleva un déficit de legitimidad en la medida que nunca va a obtener el consenso de los violentados, ya que “desde el punto de vista de la violencia no existe la igualdad” sino poderes enfrentados –partiendo de un concepto instrumental de *violencia* y de la hipótesis de que ésta siempre funda o preserva alguna forma de poder. Se detiene, por caso, en el *militarismo* que funciona como un sistema que implica el empleo metódico y universal de la violencia como medio de control y dominio del Estado (Benjamin, 1995: 39-40).

Para Hannah Arendt, sin embargo, poder y violencia son opuestos; “donde uno domina absolutamente falta el otro, la violencia aparece donde el poder está en peligro”. La paradoja que plantea Arendt reside en que una vez abandonada a su lógica y a su propio impulso la violencia puede terminar socavando al propio poder por cuya defensa surgió, y “la violencia puede destruir al poder, pero es absolutamente incapaz de crearlo”, y más adelante señala que “hablar de un poder no violento es una redundancia” (Arendt, 1970/2006: 72-78). O sea que, en este enfoque, la acumulación de poder no conlleva en sí misma ninguna manifestación de violencia. Resulta desconcertante que Arendt no considere a la inequidad y sus derivados –la explotación, la miseria, el sometimiento, etcétera– como formas de la violencia.

Pero más allá del interés que puedan tener estas disquisiciones filosóficas, percibimos aquí lo ajustado de la perspectiva adorniana descrita anteriormente, porque cuando hablamos de torturas, violaciones, apropiaciones de niños, exterminios en masa, gente arrojada viva desde aviones o helicópteros, cuando hablamos de 30.000 *desaparecidos*, entonces, abstracciones como “el uso de la coacción violenta para fines jurídicos” se tornan, cuanto menos, insuficientes.

Retomando, entonces, este concepto órfico del arte, como la única forma de conocimiento capaz de descender al Hades, nos avocaremos al estudio de los aspectos formales de estas *catábasis* estéticas. Aunque pensemos el problema desde el marco de la literatura universal, hay una zona circunscrita de la historia latinoamericana que nos convoca especialmente: la que se relaciona con las dictaduras del cono sur ocurridas en el último tercio del siglo XX. Durante ese período, mientras el autoritarismo restringía la opinión pública por medio de censuras y persecuciones, la literatura –mayormente escrita y publicada en el exilio– se transformó en el espacio que apostó a dar cuenta del horror represivo apelando frecuentemente a recursos innovadores, ante la pérdida de vigencia de la retórica del realismo. Analizaremos estos procedimientos y estrategias concretamente en un corpus de narradores latinoamericanos –José Emilio Pacheco, Daniel Moyano, Ricardo Piglia y Roberto Bolaño– partiendo previamente de algunas reflexiones sobre las poéticas de César Vallejo y Paul Celan.

La poesía es un género cuyos repliegues sobre la propia lengua y el *Yo* lírico parecieran oponerla a lo colectivo, a la sociedad, ya que el poema es el

enunciado subjetivo por antonomasia. Pero en tanto confronta al mundo administrado, en la propuesta de la poesía se encuentra cifrada la construcción de un mundo *otro*. O sea que el poema opera doblemente con lo social: desde las impregnaciones y sedimentos que los diversos usos han ido dejando en el lenguaje, pero también con su manera particular de oponerse a lo establecido.¹ Estos mecanismos formales de ruptura operando sobre la propia lengua – en la búsqueda de una acción más decisiva que la de la mera *representación*– no sólo desacreditan definitivamente la dicotomía de forma-contenido, sino que establecen vínculos cifrados con otras formas de violencia, tanto físicas como psicológicas. A manera de ejemplo, veamos su funcionamiento en los *Poemas humanos* (1961) de César Vallejo.

2. Vallejo: una poética humana, demasiado humana

César Vallejo se distancia tanto de las rotundas y homogéneas afirmaciones positivistas como de las imágenes compactas de los poetas canónicos de su generación y la anterior. El suyo es un procedimiento de sustitución, de disrupción, de trastrocamiento permanente con la finalidad manifiesta de emboscar a la sintaxis, a la gramática, en suma, a la norma lingüística. “Poética del esguince”, la denomina Ballón Aguirre, en la que *la técnica del esbronce correctivo*, es decir, de la acción violenta y radical ejercida contra la institución de la lengua –cuya manifestación más extrema se encuentra en *Trilce*– va unida a la rebeldía temática, ya presente en *Los heraldos negros* respecto del imaginario religioso (Ballón Aguirre, 1985: 14-18).

Aunque predomine el verso libre hay poemas que mantienen la regularidad de las estrofas. Pongamos por caso uno que posee estrofas de cinco versos; cuatro endecasílabos en los que se inserta siempre el mismo heptasílabo “la cólera del pobre”, lo cual genera un corte de efecto rítmico singular: “La cólera que quiebra al hombre en niños, / que quiebra al niño en pájaros iguales, / y el pájaro, después, en huevecillos; / la cólera del pobre / tiene un aceite contra dos vinagres” (Vallejo, 1961: 116). En el último endecasílabo de cada estrofa también se repite la disposición: “tiene [estructura 1]

¹ En esto consiste “la paradoja específica de la formación lírica”, según la cual la subjetividad se trasmuta en objetividad, y su estado de *individuación* en contenido social. Cuanto más involuntariamente se manifieste la sociedad en el poema, más efectiva será su presencia (Adorno, 2003: 49-67).

contra [estructura 2]”, pero además ambos sintagmas opuestos pertenecen a un mismo rango semántico (aceite-vinagre; acero-puñal; río-mar; fuego central-cráter); en una palabra, la confrontación se establece en el seno de una familiaridad significativa. Ahora bien, así como el retroceso y la deshumanización residen en la violencia de una sociedad asimétrica que “quiebra al hombre en niños”, al niño en pájaros, y al pájaro reduce hasta sus huevos –como en una secuencia de involución–, el sentido de inequidad se encuentra expresado por el modificador numérico de la estructura-propiedad “la cólera del pobre” que, coherentemente, siempre está en desventaja, uno contra dos o dos contra muchos.

En “Parado en una piedra...” (71) la enunciación recae en un desocupado (se le atribuyen varias profesiones: herrero, tejedor, albañil, constructor) que pasea su desesperación a orillas del Sena, acaso pensando en el suicidio. Nuevamente se producen las repeticiones de términos y motivos junto a desplazamientos y enumeraciones que connotan necesidad, nerviosismo, carencia. El poema revuelve, retuerce, recorre los fonemas, tantea una y otra vez las palabras como para extraerles un jugo nuevo. Comparemos la segunda estrofa con el final de la última:

El parado la ve yendo y viniendo, / monumental, llevando sus ayunos
en la cabeza cóncava, / en el pecho sus piojos purísimos / y abajo / su
pequeño sonido, el de su pelvis, / callado entre dos grandes decisiones, /
y abajo / más abajo, / un papelito, un clavo, una cerilla [...] (72-73)

¡como oye deglutir a los patrones / el trago que le falta, camaradas, / y
el pan que se equivoca de saliva, / y, oyéndolo, sintiéndolo, en plural,
humanamente, / ¡cómo clava el relámpago / su fuerza sin cabeza en su
cabeza! / y lo que hacen, abajo, entonces, ¡ay! / más abajo, camaradas,
/ ¡el papelucho, el clavo, la cerilla, / el pequeño sonido, el piojo padre!

Podemos observar cómo la reiteración de lo que está abajo, *más abajo*, prolifera en su alcance significativo, tanto como circunstancia y lugar (respecto del Sena) como por la ubicación en la escala social, es decir, para enfatizar la insignificancia y la carencia de ese hombre (un papelito, un clavo, un fósforo) que, hundido en la indigencia, percibe el contraste con la opulencia

de “los patrones” –esos mismos que probablemente sean los causantes de su despido– y su deglutir mezquino. El “parado” es tan consciente de su rabia de clase como de su fuerza inactiva, impotente, irracional (“sin cabeza”), dándole vueltas en la cabeza; la miseria y el abandono resumidos en esos *piojos* que, por estar en el pecho (que la lírica tradicional asocia al corazón, al coraje), resultan calificados irónicamente como “purísimos” y, en el cierre, elevados a la condición de “padre”, o sea, a la *cabeza* de la sociedad patriarcal, mientras el desahuciado camina por la orilla del caudaloso río.

“Gleba” se refiere –como su título lo indica– a los trabajadores de la tierra (*siervos de la gleba*). Estos labriegos que *funcionan* “a tiro de neblina” –la frase pareciera aludir a un alcance limitado por la escasa visibilidad, al que trabaja sobre el terrón inmediato– son descritos por una relación metonímica con sus herramientas, esos *palos* de los mangos de palas, azadas u hoces y, nuevamente, la adjetivación repetida acentúa la sujeción a la rutina embrutecedora y a la constante carencia en la que sobreviven: “Función de fuerza / sorda y de zarza ardiendo, / paso de palo, / gesto de palo, / acápite de palo, / la palabra colgando de otro palo”. Restringidas, las palabras de los campesinos tampoco pueden ser libres sino que cuelgan, metafóricamente, sujetas a *otro palo*. Resulta sintomática la estrofa en la que se utiliza la enumeración de sus posesiones reiterando un verbo que denota propiedad para expresar exactamente lo contrario, o sea, la absoluta *desposesión*: “tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades, / tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito...” (51). Es decir, apenas se tienen a sí mismos. Pero obsérvese el contraste entre el “palito” y “dedos metacarpos”: la solemnidad del término anatómico introduce una incongruencia, un exceso figurativo (visualiza a la mano como en una placa de rayos X) que contrasta con el carácter insignificante y pedestre del “palito”, carente de todo valor en el reino de las mercancías.

Hay, en poesía, al menos dos efectos inmediatos de la repetición: como exaltación fonética –sobre todo en virtud del ritmo–, y como un machacar de efecto anfibológico que, incluso, puede trascender el universo del texto. Esta reiteración *significa*, tanto porque desplaza el lugar del significado como por la *incesancia* del significante que adquiere un relieve propio –desprendido del significado–, que obliga a detenerse en su configuración (Jitrik, 1992: 95-99). En este último sentido, la repetición opera como un mecanismo de

extrañamiento además de una advertencia sobre el lenguaje como objeto. Por eso lo que se repite, aunque sea lo mismo, nunca es *lo mismo*, ya sea porque el contexto verbal ha cambiado y lo repetido se conecta con otros elementos, ramificando sus significaciones, o porque esa acumulación genera un cambio de tipo perlocutivo a nivel de la recepción.

“La rueda del hambriento” se abre con la imagen de una boca que expulsa al *Yo* poético: “Por entre mis propios dientes salgo humeando, / dando voces, pujando, / bajándome los pantalones... / Váca mi estómago, váca mi yeyuno, / la miseria me saca por entre mis propios dientes, / cogido de un palito por el puño de la camisa” (86). Estamos ante una inversión respecto de lo que sabemos acerca del hambre: que se sacia introduciendo el alimento en la boca para ser triturado por los dientes antes de tragarlo para su digestión. En cambio aquí el hambre, ese vacío, expele al propio ser hacia fuera, lo vomita. Además, utilizar “yeyuno” en lugar de intestino enrarece la percepción del propio organismo, y “váca” –aún si se tratara de la conjugación del verbo vacar con una tilde ‘incorrecta’– le da otra forma al vacío del hambre, un tono de rumiante a la carencia.

“La rueda” alude a un movimiento circular que no concluye, pero también a un juego, a un corro de niños tomados de las manos, repitiendo un estribillo. Pero aquí lo que se repite es la súplica, la letanía del indigente que se conforma con lo mínimo, incluso con aquello que carece de valor: “Una piedra en qué sentarme / ¿no habrá ahora para mí? / Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz, / la madre del cordero, la causa, la raíz, / ¿ésa no habrá ahora para mí?” La pregunta se torna exclamación, en el tono perentorio de quien no puede esperar más: “la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre, ¡ésa dádmela ahora para mí!” La interrogación plañidera mendigando un pedazo de pan concluye en la desolada afirmación: “Ya no más he de ser lo que siempre he de ser”. La frase semeja un doloroso remedo del hermético *Yo soy el que soy* con que Jehová se identifica ante Moisés. ¿Y a qué puede aludir el *Yo* lírico con “lo que siempre he de ser” sino a su condición humana? Renegar de ella, entonces, tal vez exprese el repudio a esa misma condición por la cual el hombre se convierte en lobo del hombre.

Al volver a pedir una piedra (“en que sentarme”) y un pedazo de pan (“en que sentarme”), la repetición del modificador (descolocado, fuera de lugar) establece una relación de identidad entre la piedra y el pan; porque si bien *el*

hambriento nunca se va a sentar sobre el pan sí puede suceder que el mendrugo, de tan viejo, se encuentre, en lenguaje coloquial, “duro como una piedra”. El poema se enfrenta a una realidad aberrante, tan injusta y violenta que no resiste ética ni lógica alguna: la del *hambre del hombre*. ¿Y cómo puede ser dicha semejante incoherencia sino con un sabotaje a la lógica, con un salto por encima de la homogeneidad y las normas del lenguaje? Salto *deliberado* más que “arbitrario”, puesto que se trata de una transgresión; *lo arbitrario es el hambre*.

Por eso la *forma* es “extraña” y “está muy rota”, por eso la indigencia se traslada al lenguaje para pedir “en español”, es decir, en nuestra lengua materna, “algo, en fin, de beber, de comer, de vivir...”, por eso se llega a un uso ‘incorrecto’ de verbos en infinitivo: porque las palabras ya no *representan* de manera vicaria una realidad otra, ellas se han transformado en la pura acción, ellas *son* esa piedra para arrojar o sentarse y ese pan duro para morder con los *propios dientes* del comienzo, ellas son, también, ese cuerpo deforme y menesteroso. En “Sermón sobre la muerte” la construcción metafórica “forense diéresis” une la cesura con el procedimiento quirúrgico, es decir, el tejido verbal y el orgánico se con-funden, se contaminan mutuamente (67). Al igual que en la semiótica, *el estudio de los signos puede desplazarse hacia los signos vitales*: cuerpo del poema remite al cuerpo físico, violentado y doliente. Tal vez porque el poema se ha propuesto la desaparición de lo que se presenta como *natural-real* para manifestarse por el acoso de una ausencia, de un vacío cuya presencia es tan dolorosa como ineludible, pero que a la vez produce, regurgita una obra de arte a partir de la carencia. Tal vez todo el arte no sea más que eso: conjurar el vacío, el silencio, lo que no puede ser dicho, como el nombre de Dios.

En este horizonte de sentido aparece *la falta* –ortográfica: diabetis, vacinica–;² las faltas ostensibles, premeditadas, que exhiben su rebelión a la normativa para romper con la cómplice correspondencia del lenguaje, para sabotear su laxa servidumbre. *La falta* gramatical, la que denota una ortografía defectuosa por una ilustración insuficiente, la *falta* como carencia y, en

² Aunque el inventario de las alteraciones ortográficas sería extenso, vayan sólo algunos ejemplos, además de los dos de este poema: “lovo” por lobo; “abispa” por avispa; el acentuado y repetido “tánto” o “váca”; la conjugación “abisa” o el “viban” con b larga, en el “III” de *España, aparta de mí ese cáliz*.

este caso, la *falta* como una operación semiótica: el poeta hace propios esos desvíos, comparte esas anomalías tal vez para decirnos que lo que está mal no es la “v” corta o la “b” larga sino el “execrable sistema” (75) que, lejos de erradicarlas, multiplica *las faltas* en la sociedad. Con el ‘error’ deliberado la materialidad del poema exhibe las cicatrices de una inequidad que también alcanza a los bienes simbólicos.

3. Celan: la lengua ultrajada

Si bien la función estética es concebida como un acto de procreación de nuevos objetos a partir de la fecundidad de la lengua, también ésta puede ser objeto de violencia y aniquilamiento, desvirtuando y corrompiendo sus mecanismos de retroalimentación y creatividad. George Steiner (2000) afirma que los idiomas son organismos vivos y, como tales, pueden experimentar la mutilación y la decadencia, como sucedió con el alemán al que el nazismo convirtió en “un bramido acompasado por un millón de gargantas y botas implacables”. Poco a poco las palabras –dice Steiner– “perdían su significado original y adquirirían acepciones de pesadilla”: las torturas y los experimentos aberrantes practicados en los cuarteles de la Gestapo eran registrados y clasificados en forma detallada y minuciosa, mientras la propaganda de Goebbels y Himmler inventaba eufemismos como “Solución final” para referirse al exterminio de millones de seres humanos en las cámaras de gas. *El Idioma fue utilizado para incorporar a su sintaxis lo infernal, usado para destruir lo que de humano hay en el hombre e instaurar en su conducta lo propio de las bestias* (Steiner, 2000: 123-140, énfasis mío).

En esta lengua ultrajada Paul Celan concibe la poesía más sombría de todos los tiempos. Después de perder a sus padres deportados por los nazis y haber estado él mismo en un campo de concentración rumano, finalizada la guerra y hacia 1947, escribe la primera versión de “Fuga de muerte”. Allí el *Yo* lírico asume la primera persona del plural, como la voz de una comunidad silenciada:

Leche negra del alba la bebemos de tarde / la bebemos al mediodía y de
mañana la bebemos de noche / bebemos y bebemos / cavamos una tumba
en los aires allí hay lugar de sobra / Un hombre vive en la casa juega con
las serpientes escribe / al oscurecer escribe a Alemania tu cabello dorado

Margarete / lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines / silba a sus judíos hace cavar una tumba en la tierra / nos ordena tocar para la danza (Celan, 2004: 63).

Así comienza este poema iterativo –“leche negra” encabeza cuatro estrofas–, lacónico, cuyas repeticiones insistentes recuerdan a la fuga musical. La falta de cesuras y el martilleo de la acumulación mezclan –en un frenesí siniestro que recrea una danza macabra– los cabellos dorados de la muchacha alemana con los de ceniza de la judía, idéntico trato iguala a perros con hombres, y se confunden la tarde con el mediodía, la mañana y la noche porque en el *lager* todo es igual, el tiempo está detenido: allí convergen promiscuamente la música compulsiva de los violines con la muerte –ese *maestro* que viene de Alemania–, las estrellas con las balas de plomo, mientras el hombre de ojos azules, del arma y las serpientes, grita que toquen con dulzura, que cavén más hondo –y Celan tuvo que explicar varias veces que la “tumba en los aires” no era una metáfora.

El poema “Angostura” –*Engführung* también designa al término musical “stretto”, la zona de la fuga donde se acelera el intercambio del motivo y la respuesta–, que alude de manera insomne al lugar desconocido en el que yacen sus padres –“Hierba. / Hierba, / separadamente escrita.”– esa imposibilidad de conocer, de nombrar, se traslada al lenguaje por medio de repeticiones espaciadas horizontalmente, como si las propias palabras estuvieran perdidas, separadas, alternando con el vacío, con los blancos de la página. Los cortes de los versos resaltan la estructura sonora de las palabras y las aíslan unas de otras como si el poema fuera un archipiélago. “... Una / estrella / tiene todavía luz. / Nada, / nada está perdido. // Ho- / sanna” (144-149). Al cortarse en su primera sílaba, la exclamación hebrea de júbilo comienza por un lamento y la *Nada*, con mayúsculas y recluida por la versificación y la coma, permite que el sentido positivo de la frase añadida “nada está perdido” se invierta y que *la nada se articule sobre la pérdida* (Blanchot, 1984/1999: 81).

Leemos en “Argumentum e silentio”: “A cada cual su palabra. / A cada cual la palabra que le cantó / cuando la jauría lo atacó por la espalda – / a cada cual la palabra que le cantó y se petrificó // [...] a ella la silenciada, / a la que no se le heló la sangre cuando el colmillo venenoso / le atravesó las sílabas. // A ella la palabra silenciada” (111). Esas son las palabras que levanta el *Yo*

lírigo contra las otras, cómplices y “prostituidas por los oídos de los verdugos”. Como buscando que la lengua de los asesinos cargue con los rastros del crimen, con las cenizas que tanto se mencionan en diversos poemas, con el silencio por todo lo ignorado, pero también con la restitución de la palabra a aquellos millones a los que se les quitó la voz y todo atributo.

La ignominia y el horror han quedado impresos en las palabras, por eso la batalla debe darse allí, en el seno del propio lenguaje; por eso el imperativo de “Habla también tú” que reclama un sentido sombrío para el decir: “dice verdad quien dice sombra” (109). Sólo a partir de esa verdad oscura se puede trabajar con el lenguaje, se puede hacer poesía. Una poesía que ya no puede prescindir de la negación como respuesta, la negación que el genocidio infligió en el horizonte de lo humano: “[...] no nombrarán la hora / ni contarán los copos / ni seguirán las aguas hasta el dique // Se alzan en el mundo separados, / cada cual con su noche, / cada cual con su muerte, / hoscos, sin cubrir, escarchados [...]” (103).

En “Tubinga, enero” (162) la dualidad está dada desde el título que reúne el nombre de la ciudad alemana –donde en 1943 se hizo el homenaje por el centenario de la muerte de Hölderlin– con la fecha de la reunión secreta de Wannsee –en la que los nazis decidieron el exterminio del pueblo judío (Bollack, 2001/2005: 170-174). El poema escenifica la dificultad de enunciar. La forma es consecuente, *realiza* en su cuerpo significativo lo que expresa el significado: el balbuceo, el desorden lógico, la repetición, el agrupamiento incoherente llevan a cabo en la página el encarnizado trastrocamiento de un orden que ha vuelto inoperante al conocimiento ortodoxo, que ha cegado a la luz. El sentido se encuentra en la sombra: “Si viniese, / si viniese un hombre, / si viniese un hombre al mundo, hoy mismo, con / la barba de luz de los / patriarcas: sólo le sería dado, / si hablase de este / tiempo, sólo / le sería dado / balbucear y balbucear, / ya sin poder / parar nunca, nunca / másmás // (“Pallaksch, Pallaksch”)³.

La improbabilidad se refuerza por la repetición del modo subjuntivo del pretérito: si acaso se diera la remota posibilidad de que alguien intentara explicar el exterminio con el saber antiguo de los mayores, éste manifestaría

³ La repetición parentética “Pallaksch” responde a un término utilizado por el poeta Hölderlin tanto para aceptar como para rechazar.

su inoperancia al reducirse a una atomización silábica sin sentido, a tristes glosolalias, a una gutural torpeza. Por eso la cláusula comienza una y otra vez como si se tratara de un ensayo fallido, de un tartamudeo, y cuando logra concretarse es para decir justamente eso: la incompatibilidad del conocimiento “iluminado” de la tradición patriarcal con la oscuridad de “este tiempo”. El lenguaje fue forzado, prostituido por el fascismo; por eso el poema se propone romper esa correspondencia sumisa del lenguaje y poner en evidencia su carácter instrumental. La poesía *debe romperse*, es decir, debe romper con toda convención poética previa: para poder seguir siendo poesía debe rebelarse contra sí misma. Como agudamente señala Badiou, Celan nos enseña que la verdad se apoya en las *inconsistencias*, que en lugar de formular los juicios ‘correctos’ de lo que se trata es de *producir el murmullo de lo indiscernible* (Badiou, 1998/2009: 81).

¿Qué relaciones subyacen entre acentos, sonidos y significados? ¿Qué forma de exasperación sentimos crecer en las asociaciones que se acumulan contra toda previsibilidad? ¿Qué desplazamientos operan entre materia y nombre, entre las palabras y las cosas? Evidentemente se instala una semántica incómoda, resbaladiza, inaprensible que corroe a las propias unidades sintácticas que la conforman. Lo que allí se dice no tiene traducción, sólo puede aprehenderse volviéndolo a leer, una y otra vez, como un conjuro, preferentemente en voz alta. Y no estamos ante un caso de “economía del lenguaje”. Si sólo se tratara de esto el privilegio del lenguaje poético sería escaso, como advierte Jean Cohen. No, de lo que se trata es de dar un salto sobre el concepto, de abolir la fría distancia que requiere el pensamiento para acceder a la conmoción de lo sensible, aunque la imagen duela, o justamente *para que duela*. Se trata de una verdadera *transformación cualitativa del lenguaje* (Cohen, 1982: 41, énfasis mío).

4. Estrategias de la prosa literaria

A pesar de que hoy contamos con un panorama abarcador respecto de la coyuntura histórica en que fue perpetrado el *holocausto* durante la Segunda Guerra Mundial, los historiadores suelen coincidir en que no existe ninguna estadística capaz de dar cuenta de los desgarramientos infligidos al tejido cultural y los imaginarios sociales, ni evaluar la magnitud del daño irreparable que el nazismo provocó a la humanidad (Benz y Graml, 1998). Basta leer los

testimonios de los sobrevivientes de los *campos* para tomar contacto con la desmesura, con todo lo que el horror tiene de inabarcable para la comprensión humana.

Sin embargo, no debemos detenernos frente al umbral de lo “incomprensible”. Como advierte Giorgio Agamben, el silencio sólo contribuiría a la glorificación –consciente o no– de Auschwitz (Agamben, 1999/2000: 32). Junto a esta impotencia manifiesta encontramos en Primo Levi –y en Antelme, Bettelheim o Semprún, entre otros– la más inquebrantable voluntad de dar testimonio con las palabras, de asediar el problema desde diferentes ángulos –incluso desde la propia incomprensión y zozobra–, de inscribir la monstruosidad del nazismo bajo caracteres indelebles que no permitan que la memoria se disperse como las cenizas en el viento. Se impone la paradoja: el vacío constitutivo de las palabras adquiere una consistencia tal que persiste cuando todo rastro físico ha desaparecido.

Morirás lejos (1967), del escritor mexicano José Emilio Pacheco, remite al holocausto a partir de una supuesta persecución de un nazi radicado en México durante la década del 60. Se trata de un experimento narrativo difícil de clasificar genéricamente dado que, pese a abreviar en el testimonio, no es un texto que se someta al rigor de la Historia o de las Ciencias Sociales. *Ficción*, entonces, aunque carente de desarrollo certero y desenlace definitivo, con unos espectros inciertos (eme y Alguien) que nunca terminan de cuajar en personajes. Pero no olvidemos que, como decía Blanchot, *la literatura es la forma de decir que dice por la forma*, y aquí lo formal dice mucho acerca de la devastación. Aunque no responda a una estructura progresiva y todas sus líneas narrativas permanezcan en el esbozo y la especulación, la proliferación de hipótesis permite el tratamiento de múltiples aspectos del nazismo, a la vez que alcanza dimensión profética respecto de la metodología practicada por las dictaduras del Cono Sur una década después: el nazi torturador que es eme “no duda de que sus servicios volverán a ser utilizados” (107).

Allí se repite varias veces que las palabras son sólo vanos intentos de “apenas sugerir lo que pasó, que no sabemos siquiera la mitad de cuanto ocurrió en los campos de exterminio” (89). Existe una compacta correspondencia entre lenguaje y sociedad que va más allá de una concepción vehicular: escribir para suturar la pérdida, para restañar la hemorragia del habla, para conjurar la culpa del sobreviviente, para rechazar la muerte que significa el

olvido, para que el “gran crimen” no se repita. *Morirás lejos* es una obra literaria que asume y despliega explícitamente el concepto de autonomía, a la vez que se propone dismantelar la disyuntiva verdad-ficción en un gesto que incorpora complejidad y espesor a la novela histórica tradicional.⁴ Para decirlo con un repliegue del texto –que funciona como una *mise en abyme*–: así como la obra de teatro “Salónica” resulta ser una celada para atrapar al verdugo, de igual forma opera *toda* la novela: en las redes conjeturales de su trama (trampa) queda capturada una verdad inconjeturable.

La condición fragmentaria posee una doble incitación. Por un lado, el fragmento remite a la totalidad (rota) de la que proviene, a la vez que evidencia el origen violento de toda instauración de sentidos, de toda convención. Por otro, la irregularidad de sus bordes y su discontinuidad inducen al lector a entablar nuevas relaciones, a llenar los espacios en blanco. Esta literatura participa de la angustia de lo ignorado, de un saber atravesado por un no-saber: no estamos frente al relato de una situación de acoso –de un nazi acorralado por “Alguien”–, sino frente a la *acción de acoso* de lo indecible llevada a cabo por un texto. En otro lugar lo analizo más detenidamente (Lespada, 2002: 215-248).

El vuelo del tigre (1981), la novela del argentino Daniel Moyano, narra la historia de una usurpación. La casa familiar de los Aballay resulta invadida por Nabu “el percusionista”, quien se apodera del control bajo un régimen despótico y criminal. Obviamente, la ficción alude, en clave cifrada, al golpe militar de 1976. Lo curioso es que se adopta un registro de fábula o cuento infantil para narrar aquello que, en clave realista, resultaría insoportable: las torturas, las violaciones, la degradación humana en todas sus formas. Distinguimos tres ejes significativos: 1) la relación que se entabla entre represión y lenguaje, así como la búsqueda de un código alternativo como forma de resistencia; 2) la postulación de una lógica distinta del racionalismo positivista; y 3) la negación que hace el texto respecto de la coyuntura *de facto*, y su propuesta de concebir la *realidad* como proyecto, como pulsión hacia lo inexistente: “para él lo real era algo que por ahora estaba fuera de su alcance.

⁴ Como ejemplos de esta complejidad en el tratamiento del material histórico destacamos: el enunciado paradójico que recae sobre el *télos* de la obra, de *tocar la verdad mediante una ficción, una mentira* (152), y la afirmación –bajo la forma de diálogo– del carácter *inverosímil* del relato, de *toda historia escrita* (124).

La pierna que le faltaba, por ejemplo” (Moyano, 1981: 61).

Nabu observa todos los movimientos desde un “cuarto acristalado ubicado en el medio de la L que formaba la casa, desde donde podía hacer sus cosas sin dejar de vigilar las dos partes de la L” (23). Lo que allí se describe es un artefacto de control, un panóptico: una familia *disciplinada*, esto es, una célula social cuyo sometimiento depende de que se sabe constantemente vigilada, atravesada por esa mirada autoritaria que –como el ojo de Dios– nunca se distrae ni pestañea. En este sistema “sospechosos podemos ser todos mientras no demostremos lo contrario” (84), puesto que allí quien se sabe sometido a un campo de visibilidad termina inscribiendo sobre sí mismo esa coacción, reproduciendo internamente el principio de su propio sometimiento. El panoptismo es la representación simbólica de una ideología que se refuerza y reproduce a partir de una red de informantes que garanticen un saber totalitario (Foucault, 1991: 203-230).

Nabu puede ser apócope de Nabucodonosor: “Mi nombre es un poco largo” (14), rey babilónico célebre por su *persecución* del pueblo judío. Remisión histórica que también es marca regresiva. Percusionista: persecución percusiva, golpista. “Batuta”, marcar el paso y “zapateo” marcial. Alteración ontológica de las palabras que se manifiestan con la contundencia metálica de una cuchara o las adherencias de una pesadilla. Potencialidades de la economía del lenguaje: “Muerte podía ser suerte cambiando una letra solamente” (33). Las variaciones posibles del lenguaje como resistencia al dominio unívoco de una lógica excluyente. En tanto que el percusionista elucubra su discurso monológico con términos pseudocientíficos y técnicos, buscando compensar su déficit de legitimidad, la ficción se infiltra por los intersticios del aparato conceptual hegemónico para denunciar, con su discurso figurado, que “el metido a cirujano en realidad es un enfermo que se disfrazó de médico” (127).

Los “sermones de Nabu” provocan la asociación inmediata con las proclamas de la autodenominada “doctrina de la Seguridad Nacional” –como el abuso de mayúsculas parodia la fanfarria maximalista de la dictadura. Pero además opera en un sentido diametralmente opuesto al del viejo Aballay, porque en tanto que éste expande un lenguaje de significaciones silvestres, Nabu imprime con su arenga una violencia deformante sobre las palabras. Conjuntamente con el interrogatorio policial (“¿Nok?”; “¿Ehk?”) Nabu per-

petra una dislocación significativa, una tortura de la pulpa verbal: “¿Habiste hubido? ¿Habreste hubido hayendo?” (20). Trastrocamientos que parecen aludir a la clausura, al acorralamiento demencial, a la aniquilación del sentido.

El idioma surge “por necesidades extremas”, dice el viejo Aballay, “las cosas entran en lo real buscando la palabra” (47). Lenguaje, entonces, como actividad, como propuesta de un trabajo que cohesioné a estos usuarios primordiales frente a la violencia depredadora. A través del nuevo lenguaje, como por una puerta, se asoma una realidad *otra*. Nombrar es una acción e implica una génesis material, el verbo resulta algo consistente, puede esgrimirse como esas cucharas o papirolas clandestinas. Los Aballay “se pasan el idioma” de mano en mano como un alimento fraterno contra el régimen: “con cada palabra que inventen tendrán una nueva cosa, encontrando la palabra justa hasta podrán sacar a Nabu de la casa cualquier día” (48).

La finalidad del que “existe solamente porque quita” es arrancarles todos los atributos humanos: la libertad, el amor, la memoria: “también nos ha quitado las palabras” (37). Frente al control policíaco que ocupa todos los espacios y un Estado que desterritorializa a los ciudadanos —como lo señala Kathleen Newman— la sociabilidad se restringe al núcleo familiar, cohesionando al grupo que presenta un freno al terror represivo (Newman, 1992: 22-34). Pero además esta liberación iniciada desde la intimidad del hogar puede ser leída como la resistencia que cada uno debe ofrecer a la autocensura.

Así, mientras el discurso oficial interpone sus máscaras y pantallas, monta su circo del mundial de fútbol y sus “criollos inventados para sustituir una historia silenciosa” (109),⁵ otra versión de los hechos ingresa en la casa; el primer informe de situación en la voz clandestina del Cachimba que interfiere y contradice al sermón del Percusionista (113). Enfrentamiento de registros que conlleva una propuesta de resignificación indispensable para elaborar alternativas liberadoras. “Confundir los signos con la vida” (131), es una forma de afirmar que la vida del hombre debiera ser significativa. Encontrar en la compañera esa comunicación latente, leer en ella el “signo de cuerpo desnudo y de deseo” (133) implica un gesto que escapa de los interdictos de un siste-

⁵ En reconocible alusión a los eslóganes con que la Junta militar reaccionaba ante las presiones internacionales y la visita de la comisión de la OEA durante 1979, por las violaciones a los derechos humanos en la Argentina.

ma en el que hasta el amor resulta sedicioso. Porque aceptar la usurpación de Nabu y de los *turistas* en Hualacato como la realidad equivaldría a legitimar ese despojo. *La verdadera realidad es la que debe ser creada*, nos dice el texto, lo cual no es sólo una consigna estética sino también política.

Por su parte, Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980) introduce la ficción en los intersticios de la Historia a partir de un encuentro imaginario entre Kafka y Hitler en un café de Praga, confrontando el modelo del escritor contemporáneo con el autoritarismo, a la vez que alude, por vías analógicas, a los crímenes de la dictadura argentina. En la ficción, Kafka se constituye en “el hombre que sabe oír” los proyectos abominables de aquel psicópata ridículo llamado Adolf: la sociedad convertida en una inmensa “colonia penitenciaria” y el Estado como la maquinaria anónima del terror, en “un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables”. Tardewsky, el personaje polaco que nos recuerda a Gombrowicz, nos dice que Kafka hace en sus relatos lo que Hitler proyectaba *hacer* en la vida; la literatura anticipándose a la historia porque las palabras son un componente inseparable de la realidad material, y si “las palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas” (Piglia, 1980: 264).

En el momento en que el escritor agoniza en un sanatorio de Kierling, el Führer se pasea en un castillo de la Selva Negra dictando los párrafos de *Mein Kampf*. Ambos registros se encuentran, confrontan en la página. La escenificación del dictador chillando sus planes macabros contrasta con los últimos momentos silenciosos del escritor al que la tuberculosis ha privado de la voz y apenas puede escribir para sus íntimos. En una confluencia de significados y significantes, la palabra literaria es desplazada por la amenaza de despojar de la palabra a los pueblos sometidos (269).

Mientras Kafka se ahoga por la enfermedad, la onomatopeya, que alude al chillido de un animal aterrorizado, cifra la violencia y el desgarramiento a partir de un elemento exógeno al lenguaje (267). Porque la obra de Kafka –concluye Piglia– “se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de *Auschwitz*. Ese mundo está más allá del lenguaje, es la frontera donde están las alambreadas del lenguaje” (271-272).

En ese núcleo inaccesible –pero también insoslayable: “no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia”– el horror de los *campos*

nazis se proyecta en la Escuela de Mecánica de la Armada, en “El Vesubio” o “La Perla”, y el emblemático Kafka encarna en Haroldo Conti, Paco Urondo y Rodolfo Walsh. *La literatura de este período aprende a hacerse discurso crítico de la realidad a través de modalidades oblicuas o sesgadas que adoptan frecuentemente la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia* (Sarlo, 1987: 34-35).

En contraposición al discurso de la dictadura y sus imperativos disciplinarios que operan el simulacro de emanar de un orden natural, unívoco e indiscutible, la literatura pone de manifiesto la disimetría entre el orden de lo real y el de la escritura, acentuando el carácter convencional de toda representación (Brunner, 1981: 69). Esta oblicuidad forzosa en tiempos de represión encuentra luego una continuidad en la narrativa post-dictatorial: los logros de esta búsqueda de caminos cifrados o perspectivas analógicas capaces de eludir la censura y los medios de coacción del poder, desembocarán en la proliferación de mecanismos más productivos y enriquecedores que los sostenidos por una estética más o menos realista, más o menos ingenua y reductora respecto del nexo con el orden de los hechos.

En este sentido, evitando la relación especular y mecanicista, se inscribe *Estrella distante* (1996) del chileno Roberto Bolaño. No se trata de una novela *sobre* la dictadura de Pinochet –aunque también lo sea–, puesto que no da cuenta del fascismo en el ámbito del referente, sino que lo convoca *dentro* de lo literario, continuando el gesto iniciado con *La literatura nazi en América*.

Un teniente de la fuerza aérea llamado Carlos Wieder se infiltra en los talleres literarios de una ciudad del interior de Chile, durante la presidencia de Salvador Allende, bajo el nombre falso de Alberto Ruiz-Tagle. Luego, con el advenimiento de la dictadura, dirigirá personalmente a los escuadrones encargados de secuestrar, torturar y asesinar a las poetas opuestas al régimen. Signado por la duplicidad y la máscara Ruiz-Tagle lee sus poemas con tal desaprensión que parece que no fueran suyos, y a las notorias diferencias respecto de los otros jóvenes poetas, se le suma que vive solitario en una casa percibida como *preparada*, en la que faltaba *algo innombrable* –en el decir de otro personaje–, “como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda” (Bolaño, 1996: 17).

Anuncios y presagios se van tramando desde la proclama de “revolu-

cionar a la poesía chilena” (24), no tanto por la que piense escribir sino por “la que él va a *hacer*” –y ese verbo en bastardilla funciona claramente como una amenaza (25). Opera aquí la misma oposición entre fascismo y literatura que señaláramos en la novela de Piglia, con el ingrediente de que esta confrontación se plantea dentro de la institución literaria mediante proclamas fundamentalistas mezcladas con exabruptos intolerantes a lo Marinetti. Es la acometida de manifestaciones escritas “por gente ajena a la literatura”: en las que *un cuchillo* puede irrumpir inesperadamente en un poema, o se describen rituales de iniciación –como los de la secta de Escritores Bárbaros– que son lo contrario de una lectura reflexiva (23). Finalmente el falso poeta confirma “el nuevo retorno de los brujos”, dejando un rastro de desaparecidos, una constelación de crímenes expuestos como una *poética* de la violencia y el horror. También aquí las escenas violentas provienen de enunciados hipotéticos, pero aunque el propio texto dice que “todo entra en el campo de las conjeturas” (47), nunca se pone en duda la ejecución de la masacre.

Pensando en algo que subraya Agamben, quisiera detenerme en esta relación del fascismo con ciertos aspectos extremistas de la vanguardia, sobre todo del Futurismo, como el culto a las máquinas y las armas, la intolerancia por la tradición y actitudes discriminatorias o directamente racistas. Porque lo realmente característico de *Auschwitz* –dice el filósofo– es *la experimentación*: el experimento que coloca a la moral y a la humanidad misma en tela de juicio, donde se arrancan los atributos humanos a los prisioneros para convertirlos en cadáveres envilecidos por la producción en serie. A tal punto que el ultraje específico es la degradación de la muerte. Porque si la muerte, según Heidegger, es el nombre de lo impropio, la simple “posibilidad de la imposibilidad de todo comportamiento y de toda existencia”, en el *campo* no se puede discernir la muerte como excepción porque lo impropio se ha apoderado de lo propio, y los sobrevivientes viven su día a día fácticamente *para la muerte* (Agamben, 1999/ 2000: 60-79).

Ya como el teniente Wieder será el piloto que escribe versos en el cielo desde un avión alemán de la Segunda Guerra; exhibición de “poesía aérea” que mezcla versículos de la Biblia con referencias en clave de sus víctimas (34-46), y que hará coincidir con una macabra exposición de fotografías de cadáveres y cuerpos mutilados por la tortura. Esta exaltación de lo efímero está dada no sólo desde lo explícito de las imágenes desgarradoras del ex-

terminio o de los versos-consignas que glorifican a la muerte, sino también desde la *forma* de la escritura de humo que enseguida se desvanece en el cielo y la fugacidad de la exposición cuyas fotos los agentes de Inteligencia procederán a requisar inmediatamente, previo inventario de todos los que asistieron a la fiesta (92-102). Estos actos de barbarie e intimidación presentados como simulacros artísticos se revelan, justamente, como lo opuesto a la trascendencia y perdurabilidad del acto estético.

Contradiendo en parte a la historia chilena que concedió impunidad a los asesinos, Bolaño restituye una justicia de ficción o una *ficción de justicia*, es decir, una utopía –que también contiene un reclamo y una ética– haciendo morir a Wieder en su ley: el *cazador cazado*. Y también bajo la máscara de las letras: el ejecutor justiciero será un detective, ex-policía en época de Allende, que finge ser un periodista que está escribiendo acerca de los “escritores bárbaros” (138-154). El propio Wieder le abrirá la puerta a su verdugo, al cierre de la novela, a la clausura de una época de horrores inenarrables. Por eso su propia muerte permanece en una elipsis que ni siquiera la imaginación del narrador se atreve a llenar: “Traté de imaginarme a Wieder, digo, pero no pude. O no quise” (155).

5. Coda

En uno de sus ensayos sobre la fotografía, Susan Sontag reflexiona sobre la insensibilidad que termina produciendo la saturación mediática de las imágenes atroces, sobre todo teniendo en cuenta la violencia como espectáculo que propaga la televisión para ser consumida desde la distancia y el confort burgués. Pero este comercio con lo atroz –propio de la lógica capitalista– no invalida el valor ético de la imagen, el compromiso que hay detrás de la denuncia o la información. Al final de la cadena siempre habrá alguien que reflexione, que se pregunte: ¿quiénes son los responsables?, ¿no pudo evitarse? (Sontag, 2003: 121-137)

Aunque de otro tenor, reflexiones similares rondan el ámbito de las Letras. ¿Cuál es el alcance o la eficacia del tratamiento estético del horror de la violencia? ¿En qué medida el arte puede contribuir a prevenir estos males, es decir, tornarnos mejores personas? Es cierto que no podemos afirmar que *Los desastres de la guerra* de Goya, el *Guernica* de Picasso o un poema de Celan hayan evitado una sola masacre. Sin embargo, apostamos al costado sensi-

ble de lo humano, a esa máxima impresión que conmociona nuestras fibras más íntimas. Ahora bien, para asegurar esta conmoción visceral capaz de dar cuenta de las atrocidades y desgarros infligidos a la red social, la literatura no puede permanecer incólume, apegada a las convenciones, sino que, como hemos visto en los casos estudiados, debe comprometer la propia integridad de sus obras moviéndose siempre hacia lo imprevisible, buscando “inventar lo que no está para que sea”, como dice el personaje de Moyano (172). Porque pareciera que sólo a través del arte es posible derrotar a la violencia.

Hay algo en el tratamiento estético que triunfa por encima del argumento más lúgubre. Incluso cuando leemos el testimonio sobre *Auschwitz* de Primo Levi, la calidad literaria de sus imágenes nos reivindica de la angustia que nos provoca lo narrado. En el nivel poético se manifiesta el “ser en sí” del lenguaje contra la servidumbre del reino de los fines, y en esa liberación también se cifra el deseo de una comunidad libre. Un registro explícito, reducido a la comunicación de datos, quedaría entrampado en el vínculo especular y subalterno con la coyuntura, además de correr el riesgo de terminar en la vulgaridad del panfleto lo cual, según Adorno, aseguraría el éxito y la persistencia de la represión (Adorno, 1984: 311-315). La elección estética, por lo tanto, también es política, puesto que garantiza una mayor eficacia y persistencia en su ascendente social.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1984). *Teoría estética*. Barcelona: Hyspamérica.
- Adorno, T. W. (2003). Discurso sobre poesía lírica y sociedad. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, pp. 49-67.
- Agamben, G. (1999/ 2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (1970/2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Ballón Aguirre, E. (1985). Para una definición de la escritura de Vallejo. Prólogo a Vallejo, C. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 9-77.
- Badiou, A. (1998/ 2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Benjamin, W. (1995). *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán.
- Benz, W. y Graml, H. (1998). *El siglo XX. II. Europa después de la Segunda*

- Guerra Mundial, 1945-1982*. (2 tomos). México: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1984/1999). *El último en hablar*. Madrid: Tecnos.
- Bolaño, R. (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bollack, J. (2001/2005). *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*. Madrid: Trotta.
- Brunner, J. (1981). *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Celan, P. (2004). *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta.
- Cohen, J. (1982). Teoría de la figura. En *Investigaciones retóricas II*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, pp. 11-43.
- Foucault, M. (1991). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.
- Jitrik, N. (1992). La palabra que no cesa. Ensayo sobre la repetición. En *La selva luminosa. Ensayos críticos 1987-1991*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 91-100.
- Lespada, G. (2002). Ética y estética en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. En *Esa promiscua escritura*. Córdoba: Alción Editora, pp. 215-248.
- Levi, P. (1947/1995). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.
- Moyano, D. (1981). *El vuelo del tigre*. Buenos Aires: Legasa.
- Newman, K. (1992). *La violencia del discurso*. Buenos Aires: Catálogos.
- Pacheco, J. E. (1967/1991). *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz.
- Piglia, R. (1980). *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, B. (1987). Política, ideología y figuración literaria. En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, pp. 30-59.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Steiner, G. (2000). El milagro hueco. En *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, pp. 123-140.
- Vallejo, C. (1937/1961). *Poemas humanos*. Buenos Aires: Losada.

Guzmán, Kohan, Pauls: La representación de lo militar en la literatura argentina

Claudia Torre

Para abordar la problemática de la violencia en la literatura argentina, me interesa focalizar el análisis en un tipo de violencia específica asociada a la cultura militar, sus instituciones, su administración, sus guerras, su historia y sus intervenciones (regímenes) en la arena política y social argentina. En particular, en el Ejército como institución, sus objetivos, la relación institución-individuo, la conceptualización en torno a la práctica de la guerra, las armas, la intervención militar, entre otros temas y tópicos que definieron, en la Argentina, la cultura castrense desde el siglo XIX hasta la actualidad.

La literatura registra el mundo castrense y configura expresiones para poder explicar esa institución que parece poder decirse en la ficción solo por sus excesos y sus delitos, por estereotipos de la memoria que la literatura absorbe y compila como anecdotario del horror del enemigo, por miradas que hila en la voz testimonial de sus protagonistas.

La década del 80 del siglo XIX constituye un período en el que se cristalizaron ciertas formas de concebir el dominio militar violento sobre la vida y los cuerpos, y de escribir esa experiencia y documentarla. En la actualidad, un número de novelas recientes re-tematizan desde perspectivas nuevas el mundo castrense y la representación sesgada del “poder militar” –en la expresión del politólogo francés Alain Rouquié. La cultura castrense emerge en estos relatos atravesada por estereotipos y folklorizaciones diversas que aun cuando persiguieran claramente una denuncia legítima, suponen desvíos y nuevos problemas de representación –políticos y estéticos– que deben ser examinados.

Así como en la década de 1980 comienza a cuestionarse el gran relato de la memoria sobre el genocidio alemán —en 1995, la novela *El lector* del alemán Peter Schlink tematiza a las claras este viraje— también se produce en la Argentina una revisión y estudio de temas y configuraciones de la violencia militar. La bibliografía al respecto es abundante. Estos estudios no apuntan a hacer una etnografía o una sociología de la sociedad militar sino a estudiar el ejército en la vida política y cultural argentina como un epifenómeno teniendo en cuenta además las versiones de “lo militar” que escritores e intelectuales han ido proveyendo a lo largo del tiempo y que refieren las relaciones entre sujeto e institución, en virtud de que el Ejército no parece poder explicarse por una historia puramente institucional ni por la personalidad de sus oficiales.

La producción literaria permite un abordaje de la dicotomía civil-militar que no deja afuera esas relaciones sociales: éstas están asociadas a la antigua función histórica de las milicias y a su estructura de reclutamiento en la sociedad civil. Entonces ese mundo se pone en juego a través de clichés, desvíos, denuncias, apologías, reflexiones y lecturas que configuran aquello que se identifica como una práctica producida desde el Estado en su versión castrense y que no solo aporta una línea de análisis en torno a la violencia militar sino a una violencia social y cultural de la Argentina desde sus tiempos fundacionales. Esta violencia estatal va desde los relatos de la literatura de Echeverría y Sarmiento hasta la de los expedicionarios del desierto y sus consideraciones acerca de la matanza de indios, y de allí hasta la lectura sesgada de la experiencia política y de la vivencia del autoritarismo que se produce en algunos escritores argentinos del siglo XX.

El proyecto mayor en el que se enmarca este artículo se focaliza en las representaciones del ejército argentino y los golpes de estado, pero estudiará además las proyecciones de las prácticas militares por fuera del ámbito castrense, en particular en el entrenamiento militar que caracterizó a una parte de las agrupaciones de militancia de izquierda en las décadas del 60 y del 70 debido a que esas prácticas —y su concepción de la lucha por un ideal— producen un tipo de narrativa específica tanto en el campo de los escritores característicos de la épica revolucionaria como en sus versiones posteriores: las de quienes se insertan en esa narrativa como sus testigos críticos.

Si el Ejército de principios del siglo XX se definió, luego de la Conquista

del Desierto y después de la impronta de los gobiernos de Roca, como una institución estrictamente profesional apartada de la política y consagrada a velar por la seguridad del Estado, no es claramente el signo que desarrolló en el devenir del siglo. Luego de las Guerras mundiales con la “ideología del Estado Mayor”, la idea de “autarquía” y la “doctrina nacional” llevó a un rumbo que se vio fortalecido por el peronismo que dividió las aguas en el interior mismo de la Fuerza cuando estuvo proscrito hasta finalmente desvanecerse en una nueva preocupación: la del “advenimiento del comunismo” cuya contrapartida era la “Doctrina de la Seguridad Nacional” a partir de las escuelas militares norteamericanas y de los asesores militares franceses.

Después de 1955, el combate contra el enemigo se convirtió en una causa –casi se podría decir “espiritual”– que, para librar una guerra entendida como “no tradicional”, naturalizó el método de la tortura y más adelante el de la sustracción de menores, la desaparición de los cuerpos y la constitución de casi 300 centros clandestinos de detención.

Ahora bien, en el plano literario, en las década de 1960-70, como señaló Claudia Gilman (2003), hay un doble horizonte: el de la modernización y el de la politización. El rechazo del realismo (especialmente en la variante soviética) fue unánime. Sin embargo, la noción de realismo (en tanto realismo crítico) sirvió para describir buena parte de la producción textual. Así, Carpentier abogando por lo real maravilloso o Abelardo Castillo definiendo al género fantástico como un procedimiento para captar zonas más hondas de la realidad, dieron cuenta de la idea de que la producción estética requería alguna mención de objetividad para pensarse en términos políticos. El intento de recolocar la literatura en el horizonte de la vanguardia introdujo la problemática de la tensión entre comunicabilidad y legibilidad, entre democratización y gusto personal, como un problema para los escritores intelectuales. El Cortázar de *Bestiario* ya preanunciaba este problema en la década de 1950.

Así es que se trata de la relación que, en su ya clásico ensayo, Miguel Dalmaroni (2004) enmarca como un vínculo entre la literatura argentina y la experiencia histórica y que supone un debate acerca de los modos de narrar el horror de la historia reciente y sus representaciones siempre oblicuas y fragmentarias: citas, montajes, parodias, vacíos, silencios, incompletud, des- totalización del sentido y de la representación que, sin devenir poética expe-

rimental o anti-realista, proponen un tipo de realismo en lucha con el sentido y las versiones de la historia.

Militares literarios

La novela de Luis Guzmán, *Villa*, publicada en 1995, cuenta la historia de un médico que narra su periplo desde el Ministerio de Bienestar Social a integrante de los comandos de exterminio del lopezreguismo primero y de la dictadura más tarde, que habla con las jergas privadas del aparato genocida y complejiza, como señaló Jorge Panesi, el problema del consentimiento civil mediante la narración de un sujeto servil constituido en el miedo y por el miedo.

Se plantea en esta novela la posibilidad de narrar por completo y de referir de modo directo los sucesos y las acciones pero no como el resultado de una búsqueda de prosa pedagógica o cristalina. La novela imagina, con una intensidad nunca antes ensayada, los diálogos privados de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, de las metódicas sesiones de tormento, de las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel; su habla en la sórdida sociabilidad militar o en la vida familiar. Aparece entonces un mundo verdaderamente terrorífico, no tanto por sus escenas y sus personajes sino sobre todo porque trabaja las dicotomías del tipo criminal-inocente, normalidad-patología o normalidad-monstruosidad y vemos la convivencia del mal con la vida cotidiana, el borroso límite que separa el bien del mal.

En una entrevista, Luis Guzmán señaló: “en *Villa* el personaje más difícil no era Villa, era un coronel al que me costaba hacerlo hablar. Se me hacía demasiado bueno o demasiado poco comprometido y me costaba mucho desde el punto de vista ético”. Guzmán señalaba que, como consecuencia de esta paradoja había que evitar la moraleja y componer una novela de “pura trama”.

Martín Kohan, relatando el proceso de escritura de *Dos veces junio*, publicada en 2002, señala:

Busqué un tema que me obligara –yo diría moralmente– a otro registro que me planteara ese desafío narrativo. La novela nació del problema de cómo trabajar el tema de la dictadura militar eludiendo el testimonio realista, la visión de las víctimas, el toque reivindicativo. En la resolución mía del tipo de narrador, la idea es que fuera un narrador atrocamente

amoral. Obviamente eso admite una lectura moral posterior, pero esa carga yo quería generarla como reacción de lectura, nunca en la escritura, toda la narración está a cargo de un narrador neutro.¹

Aparece entonces la figura del soldado conscripto, chofer de un oficial médico llamado Mesiano. Esto es: un subalterno que siendo parte, no puede, sin embargo, hablar. La novela de Kohan concentra su entramado en la figura de este soldado conscripto, un soldado temporal y reclutado forzosamente pero que, sin embargo, muestra una asimilación escalofriante a la moral genocida, no porque comparta sus cometidos y sus delitos, sino porque no los puede decodificar. Cuando el soldado escucha el hilo de la voz de la detenida política pidiendo ayuda tras el muro que los separa, no se construye allí ninguna idea de prójimo. El otro es un verdadero desconocido.

Historia del llanto con el elocuente subtítulo de *Un testimonio* de Alan Pauls, en 2007, llega en un momento posterior y construye la figura de un militar vecino, cuyo nombre resulta falso. Un militar que el narrador ha puesto en duda desde un principio porque una vez al bajar junto a él en el ascensor le detecta una falla en el uniforme. El narrador sueña –y sueño y recuerdo parecen hablar la misma lengua en esta novela– que al militar se le cae el bigote y éste se desliza por su piel suave. En sus recuerdos, todas las figuras de la niñez del narrador se configuran como imágenes de su memoria personal menos la figura de aquel militar que pierde consistencia –una mujer, Norma Arrostito, autora de la operación Aramburu en un rancho de la localidad de Timote.

En la novela de Pauls, toda la trama, si bien orientada a otra cosa, se compone como una auto-reflexión, o reflexión de pre-militante o de militante en formación:

[L]a figura del militar tiembla, pierde consistencia, termina dejándose ver, en las rarísimas ocasiones en que se deja ver, como objeto de una vaga misericordia, encarnado en la figura de uno de esos solitarios provincianos de uniforme que, recién llegados a la capital, sin familia y casi sin conocidos, mareados en una sociedad monstruosa que no les entra en

¹ En: <http://www.segundapoesia.com.ar/2004/06/martin-kohan-dos-veces-junio/>

la cabeza, esperan en un banco de plaza a novias que ya los abandonaron mientras sueñan con la redención que les promete una carrera militar (Pauls, 2007: 115).

En el barrio de Belgrano, barrio de militares en la calle Ortega y Gasset, vive el vecino de bigote finito y pelo corto. El niño que ve venir a los militares desde el triciclo ve lo impecable de aquellos uniformes frente al uniforme descosido del falso militar, de la mujer disfrazada de militar y se pregunta: ¿quiénes son?, ¿de dónde vienen? En la novela leemos:

Porque él la ficción la usa al revés, para mantener lo real a distancia. Para él los militares son el símbolo de los extraterrestres, así como el hospital encumbrado en la barranca es la metáfora del laboratorio donde se regeneran sus organismos y los jeeps, los tanques, los camiones-orugas, la encarnación terrestre de medios de locomoción tan avanzados que la imaginación humana es incapaz de concebirlos. A él, sin ir tan lejos, le basta con los uniformes. Nunca una arruga, una mancha, una solapa doblada, ¿cómo es posible? (54)

La novela se carga el objetivo de re-examinar los tópicos de los setenta, la clandestinidad, la fascinación por la lucha armada, las dobles vidas, el sacrificio. Éste parece ser el proyecto de Pauls, que casi como el Houellebecq de *Las partículas elementales* (Flammarion, 1998), busca golpear sin piedad al progresismo.

En una entrevista en el diario *Página 12* que le hace el crítico Mauro Libertella a Alan Pauls, éste señala que no quiere recuperar la verdad histórica sino los procesos que la deforman. Esta fórmula resulta una posición articulada para pensar los relatos de la violencia argentina. Señala Pauls:

Toda la apología que hay del lector como experimentador de intensidades que hay en el libro tiene que ver con eso. No creo que haya una oposición entre la vida de la acción, de las armas, y la vida de los escritores. Tal vez el último que tuvo ese problema, y que montó todo un aparato de problemas a la vez literarios y políticos sobre esa cuestión fue Walsh. Yo creo que ahora, mi generación y las que vienen después, no tienen

ese problema. Ya no hay una cuenta que pagar, elegir la acción o los libros. Ya sabemos que hay tanta acción en los libros, como libros hay en la acción.²

En la novela de Pauls, la aparición de fragmentos de “lo militar” no resultan escenas contundentes que confirman enunciados *a priori* ni la constatación de la maldad pura y absoluta, para denunciar a los asesinos del pueblo. Más bien estos fragmentos parecen formar parte de un todo mayor donde los desplazamientos dicen más que los datos y la visibilidad de los hechos reales documentados es relativa. En efecto, vemos en estas páginas el ensayo de una estética de la deformación, como sugiere su autor: la clandestinidad de lo militar, su condición espuria.

Sin embargo, en el fragmento citado aparece otra cosa: más que la percepción de un matiz en el personaje militar, a saber lo militar posado, disfraz de militar, lo militar como militancia guerrillera, la mujer-militar (¿ícono de la estética de la deformación?) aparece un militar provinciano, de uniforme, recién llegado a la capital, que muestra sobre todo la clase social. Esto es: la diferencia de clase en el interior mismo de la propia representación de lo militar: por un lado el militar de alcurnia, de Buenos Aires, elegante y por el otro el militar de provincia, una víctima, un pobre infeliz en el ojo despectivo de un pequeño niño burgués que se recibirá de marxista.

¿Qué significan, en estos autores, estos reparos y salvedades con respecto a la aparición en sus novelas de personajes militares? Militares que no lo son: el paramilitar o el especialista asimilado, el soldado conscripto, la guerrillera disfrazada. En su ya clásica obra *La palabra justa*, Dalmaroni habla de una figuración del horror artísticamente controlada, del terreno de los conflictos retóricos, estéticos e ideológicos.

Tanto en el caso de Luis Gusmán como en el de Martín Kohan y en el de Alan Pauls, la preocupación parece poder resolverse en el intento de desestimar la imagen monolítica de lo militar que circulaba por entonces en la Argentina. Entonces, más que configurar una historia del enemigo –en el sentido militante– se trata de establecer una historia de las sociedades. So-

² En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2837-2007-12-09.html>.
Entrevista del 9 de diciembre de 2007.

ciudades que se preguntan por el grado de responsabilidad que les toca en la aparición de los períodos dictatoriales y que perciben los pormenores de la responsabilidad civil en un arco que va de la responsabilidad del colaborador directo a la complicidad de casi todos.

Lo militar desplazado, lo militar desmontado, la idea de que lo militar pudiera condensar la respuesta a tantas preguntas de la memoria; pero al mismo tiempo la conciencia de que el estatuto de esas preguntas sobre la representación de lo militar es complejo y sobre todo la decisión, en la apuesta estética, de monitorear clichés, estereotipos, simplismos, abordajes planos.

Bibliografía

- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gusmán, L. (1995). *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Kohan, M. (2005). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Panesi, J. (2001). *Villa, o médico da memória*. Prólogo de Gusmán, L. *Villa*. San Pablo: Iluminarias.
- Pauls, A. (2007). *Historia del llanto. Un testimonio*. Buenos Aires: Anagrama.

Narrar desde la violencia del vencedor¹

Ana María Amar Sánchez

Todos querían ser nuestros amigos porque
estábamos del lado de los ganadores.

Teniente Kelly, piloto que participó del bombardeo a civiles
en Plaza de Mayo,
Buenos Aires, junio de 1955.

“La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento [...] Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra” (181).² Sin duda, esta afirmación es válida para muchos trabajos historiográficos, pero también para no pocas ficciones.³ Alessandro Portelli señala en la entrevista realizada por Lobato y

¹ Este trabajo forma parte de mi libro *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* en el que analizo las diversas formas que adquiere la representación de la figura del perdedor político en la literatura latinoamericana y española de las últimas décadas.

² En la tesis 7 de sus *Tesis de filosofía de la historia*, señala Benjamin al plantear la cuestión de con quién entra en empatía “el historiador historicista”: “La respuesta es innegable que reza así: con el vencedor. Los respectivos dominadores son los herederos de todos los que han vencido una vez. La empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los dominadores de cada momento [...] Quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra” (181).

³ De la Garza recuerda que “es el vencedor el que cuenta la historia, y su poder se legitima por este relato. De los vencidos no queda rastro, y su historia no tiene poder político a menos que la memoria la introduzca en el presente, iluminándolo” (75).

Schwartzstein que “si hay una lucha por la memoria hay dos bandos, y no se entienden las batallas si no se entienden los dos ejércitos [...] También hay cosas que dicen los vencedores que son muy importantes acerca de cómo vencieron [...] porque si vienen del bando de los vencidos [...] no tienen la misma autoridad” (1999: 133).

Es posible pensar que la literatura, así como lo hacen tantos discursos, recoge lo que Benjamin llama “la empatía con el vencedor” u opta por la ambigüedad de una posición lúbil y poco definida. Dos novelas –*Historia de Mayta* del peruano Mario Vargas Llosa y *Soldados de Salamina* del español Javier Cercas– se plantean como casos notablemente paradigmáticos de la visión *contra* el perdedor –es el primer caso– o de la ambigüedad frente a éste, en el segundo. Lo interesante es que en ambos relatos se encuentran numerosas coincidencias, la primera de las cuales es, sin duda, la particular relación que construyen entre la ficción, la historia y la memoria.

Los dos relatos, sin ser novelas históricas, proponen un tipo particular de relación con la historia, ya sea por la inserción en la trama de hechos específicos, ya sea por el uso especial de episodios más o menos verdaderos, más o menos fidedignos y por la voz de un narrador inmerso –y obsesionado– en el juego entre historia, ficción, mentira, verdad. Esta tensión entre ficción e historia, entre lo documental y lo imaginario, ha sido siempre un campo de atracción y debate para autores, lectores y críticos. La narrativa que se instala en ese cruce no sólo problematiza los vínculos entre dos discursos con estatutos de verdad en principio muy diferentes, sino que plantea un punto de encuentro –y también de conflicto–: su condición política. El gesto de apropiación de lo histórico implica varias consecuencias para la ficción; más allá de la polémica muy conocida acerca de los múltiples puntos de contacto entre ambos tipos de relato, y debido precisamente a esta condición narrativa que comparten, las ficciones parecen avanzar sobre los límites del discurso historiográfico y proponerse como una zona de debate y confrontación.⁴

En todos los casos, se enfatiza el rol del sujeto que construye la historia, lo que Danto llama “la interpretación moral” (92) o White la posición del que organiza y relaciona: “los hechos no hablan por sí mismos, el historiador

⁴ Remito para la discusión del tema a los clásicos trabajos de Hayden White, Arthur Danto y Michel de Certeau.

habla por ellos y los convierte en una integridad discursiva” (Fletcher, 29). Michel de Certeau es el que mejor expone lo que implica este reconocimiento cuando señala que todo relato que cuenta “lo que pasa” instituye lo real en la medida en que se propone como la representación de una realidad; su autoridad se sostiene en que presenta e interpreta “hechos”. El “hacer historia” entonces está indisolublemente ligado a posiciones desde donde se habla, “en el cruce de un saber y un lugar” (1999: 25) vinculados a instituciones y coyunturas, es decir, a formas de poder y política. De este modo, de Certeau reintroduce en el debate la necesidad de insistir en la “repolitización” del campo de las humanidades⁵ y se distancia del relativismo excesivo en que cae White.⁶ La historiografía “opera en el pasado, del cual se distingue, una selección entre lo que puede ser ‘comprendido’ y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente” (1999: 75, la bastardilla es del autor). Este corte, entonces, implica una postura –una política de la memoria– que también es válida para otros discursos –más allá del régimen de verdad específico que articula el discurso histórico– como el de la literatura. En cualquier caso la escritura no es neutra, transparente ni mimética, en el sentido de reproducir simplemente los rastros de la historia.⁷ Se trata de construir a través de ellos un hilo, una narración,⁸ la memoria

⁵ Para la discusión de la historia en tanto escritura también pueden consultarse: Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis*, Jacques Le Goff, *Pensar la historia*, Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, y Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*.

⁶ LaCapra señala en *Escribir la historia, escribir el trauma* que el error de White consiste en confundir la narración histórica (la construcción de la historia como relato) y la ficción histórica (la invención literaria del pasado). Sobre este debate puede consultarse Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la “solución final”*, en especial el artículo de Carlo Ginzburg, “Sólo un testigo” (133-156).

⁷ R. Sennett señala en *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*: “es precisamente el trabajo de la memoria: más que recuperar simplemente hechos del pasado, lo que hace la memoria es ir y venir entre pasado y presente, reelaborar y reinterpretar” (121).

⁸ En el mismo sentido Vidal-Naquet propone que “el historiador *escribe*, produce el lugar y el tiempo, pero está él mismo en un lugar y en un tiempo, en el centro de una *nación*, por ejemplo [...] La escritura no es el único modo de la historia [...] los testimonios se recortan y se confirman unos a otros, en la desnudez de la palabra y de la voz [...] Es evidente que de todas las historiografías la peor es la historiografía del Estado, y los Estados rara vez admiten el hecho de haber sido criminales.” (150-164 la bastardilla es del autor).

–y la imaginación en el caso de la literatura– selecciona, organiza y elabora datos para la construcción de un sentido, para la interpretación del pasado: “un espacio de mediación entre el pasado recordado y el acto de recordar en el presente” (Portelli en Lobato & Schwarsztein, 1999: 132). La escritura de la Historia –y de la literatura– se produce entonces siempre en un presente desde el cual se lee el pasado, se imagina, se interpreta, se definen posiciones.

En resumen, reconocer la imposibilidad de aprehensión de una verdad objetiva y leer diversos discursos como formas de relato, constructores de verdades parciales no impide acotar esta postura relativista con la exigencia de asumir la responsabilidad sobre el propio discurso, de reconocer una perspectiva que siempre será ético-política. Alessandro Portelli, en la entrevista ya mencionada, nos recuerda que “todo trabajo de ciencias humanas tiene una responsabilidad ética” (134) y esto incluye tanto a los discursos de la ficción como los de la historia.⁹ Es por este motivo que los relatos ficcionales según LaCapra “pueden implicar reivindicaciones de verdad pues aportan discernimiento acerca de fenómenos como la esclavitud y el Holocausto, ofrecen una lectura de un proceso o un período, o generan una “sensibilidad” ante la experiencia y la emoción que sería muy difícil de conseguir a través de métodos documentales estrictos” (38).¹⁰ Es interesante que LaCapra proponga como ejemplo la posibilidad de que un texto sobre el Reich excluyera u omitiera toda referencia al genocidio nazi o lo involucrara en una narración tranquilizadora; el soslayar o minimizar estos hechos en un relato que transcurre en la Alemania de 1940 es una toma de posición que define una cierta “verdad” del texto. Estas reflexiones son particularmente válidas como sustento para pensar los relatos que rozan de diversas maneras la historia, en tanto cuestionan el rigor de esta última y se proponen como discursos alternativos, constructores de “otras formas de verdad”; es decir, como textos políticos que mantienen una continua tensión con la historiografía.

⁹ “La memoria trabaja para la construcción de un sentido, para la interpretación del pasado, y selecciona, organiza y elabora los datos para buscar qué sentido tienen en el momento en que se recuerdan. Es un espacio de mediación, intermediación entre el pasado recordado y el acto de recordar en el presente” (132).

¹⁰ “Se podría sostener que, tanto en el nivel de los sucesos como en el de las estructuras, las reivindicaciones de verdad provenientes de la historiografía pueden utilizarse en el debate y la crítica de arte (incluida la ficción) de un modo apremiante con respecto a los sucesos límites que incumben todavía a personas del presente” (39).

Historia de Mayta, el despreciable perdedor

El elogio del perdedor, la predilección por él que muestran muchos de los relatos sobre las posdictaduras, la convicción de que el lugar del vencedor es, por definición, un espacio “repugnante”, experimentan un viraje dramático en *Historia de Mayta* (1984) que construye un derrotado no sólo antiheroico, sino patético, inútil y despreciable. El protagonista será “destruido” por la voz narrativa que se concentra en su incapacidad de triunfo, en su mediocridad, en la suma de rasgos característicos del fracasado, en su absurdo proyecto desvanecido.

Como se ha dicho, toda novela que “invade” el campo de la historia reitera ciertas estrategias y mantiene algunas convenciones: por una parte, siempre postula una garantía de verdad, insiste en su carácter confiable por haber seguido métodos de investigación de algún modo equiparables a los de la historiografía. *Historia de Mayta* explora –y juega– hasta el agotamiento con las posibilidades de ambigüedad entre historia, verdad y ficción. La representación del protagonista, un fracasado “sin vueltas”, está atravesada por una “voluntad” de relación –muy compleja y equívoca– con la historia. En este sentido, podría leerse de modo paralelo con los periódicos de la época o los trabajos históricos sobre esos años y puede además ser relacionada con la película de 1988, sólo cuatro años posterior a la novela, *La boca del lobo* dirigida por Francisco Lombardi: el film también es una ficción que se juega a contar la historia y propone el debate –quizá la confrontación– con el texto de Vargas Llosa. Ambos aluden a la particular coyuntura marcada por la violencia en el Perú de los años 80, pero eligen episodios muy disímiles, puntos de vista casi opuestos y construyen protagonistas muy diferentes; cuentan, en resumen, otra Historia. Y en ese contar no sólo definen su posición de enunciación, su espacio discursivo sino que también ofrecen una interpretación del presente, proponen al lector y al espectador una lectura, es decir, delinean versiones de los hechos fuertemente políticas.

Las estrategias destinadas a “inducir el efecto de verdad” suelen anudarse en los relatos al proyecto implícito de ser leídos, en tanto ficciones, como más verdaderos que la Historia; de representar una interpretación “mejor” de los hechos. Estas estrategias han sido notablemente alteradas y a la vez exasperadas en *Historia de Mayta*, la insistencia en ellas llama la atención del

lector y de los críticos que suelen enfocarse principalmente en las explícitas “declaraciones” del narrador. *Historia de Mayta* se presenta como un texto autorreflexivo y así quiere ser leído; toda la novela está atravesada por variantes de la misma afirmación:

Solamente sé que la historia de Mayta es la que quiero conocer e inventar (53).

No va a ser la historia real, sino, una novela [...] Una versión muy pálida, remota y, si quieres falsa [...] en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa (77).

No pretendo escribir la verdadera historia [...] sólo recopilar datos añadiendo copiosas dosis de invención (93).

Todas las historias son cuentos que están hechas de verdades y mentiras (134).

He pasado un año investigando [...] fantaseando [...] en una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel (320).

De este modo, el relato parece postular una “teoría” sobre las relaciones entre ficción vs. historia y verdad vs. mentira. El interés en ser leído como “mentiroso”, como fantasía poco fiel, invención y falsedad, sorprende en un texto que se presenta no sólo como “la historia de Mayta” sino como el relato de la exhaustiva investigación del narrador. ¿Qué efectos quiere producir esta estrategia tan distante de lo esperable? La insistencia en recordar que sólo se trata de una novela “con copiosas dosis de invención” depende de un narrador que –como muchas veces ocurre en la ficción de Vargas Llosa– está prácticamente asimilado a la figura de autor. El relato da pistas para esta confusión, y no es un artificio inútil: se tiende a atribuirle una autoridad inmediata, nacida de ese vínculo con la referencia externa que, sin embargo, el texto insiste en negar al insistir en su condición ficcional.¹¹

¹¹ La presencia de un narrador fusionado con el autor tiene dos momentos claves en el que se hace referencia a sus comienzos de escritor en París (episodio de la vida de Vargas Llosa que ha sido contado reiteradamente en otras novelas), donde se entera del levantamiento de Mayta: “Yo estaba en París [...] deducíamos [...] después supimos...” (145) y “a mí me vuelve el recuerdo de aquella tarde, en París [...] Era a la hora en que religiosamente dejaba de escribir y salía a

Es decir que se ha creado un trampa para el lector, quien atrapado en el mecanismo que lo induce a “no creer” y, a la vez, a prestar atención al relato de la investigación, termina por aceptar “la historia de Mayta” sin reparos. Queda seducido por el juego del texto que dice ser sólo literario, pero que en el mismo momento de decirlo busca convencer de su sinceridad. Es decir, busca un “efecto de verdad” anunciando que “miente”; el discurso adquiere credibilidad precisamente por declarar que es ficción y desde ese espacio impone “su” historia:

Por supuesto que he cambiado fechas, lugares, personajes, que he enredado, añadido y quitado mil cosas. Además, *inventé* un Perú de apocalipsis [...] Por supuesto que nadie reconocerá nada y que todos *crearán* que es pura fantasía (321, la bastardilla es mía).

El lector puede preguntarse qué clase de historia consigue imponerse a través de esta estrategia; también podría aquí recordarse que Vargas Llosa es el autor de un trabajo llamado *La verdad de las mentiras* en el que sostiene que las novelas “mintiendo, expresan una curiosa verdad, disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es” (1990: 6). ¿Qué verdad entonces se filtra de este modo? ¿Qué representa la vida de un perdedor como Mayta? ¿Cómo se lee su fracaso?

Aquí es donde resulta sugerente confrontar la novela con la película de Lombardi y observar qué recorte sobre la historia del Perú en los años 80 ha realizado cada uno de estos discursos. *Historia de Mayta* narra un episodio insignificante, ubicado veinticinco años atrás con respecto al momento en que transcurre “la investigación”; tiene como protagonista a una figura oscura, un hombre cuya vida resulta un patético fracaso, no por la dimensión antiheroica que pudiera haber alcanzado en su lucha, sino por la ausencia de sentido de sus actos y por su final “degradado”. Episodio aislado, casi irrisorio, el levantamiento de Mayta parece ser la consecuencia de la falta de sentido de la realidad de su protagonista que se hunde en el olvido y la marginalidad para terminar como un oscuro heladero desmemoriado. La pregunta

comprar *Le Monde...*” (292). La confusión entre autor real y narrador está alimentada de forma expresa en el texto.

que puede hacerse cualquier lector –“¿porqué elegir semejante incidente tan poco significativo?”– la formula el texto mismo y también la contesta a lo largo de los capítulos: porque en ese pasado está la clave del horroroso presente que diseña el narrador:

–¿Y por qué sobre él? [...] ¿Por qué Mayta? Si de él no se acuerda nadie. En efecto ¿por qué? ¿Porque su caso fue el primero de una serie que marcaría una época? ¿Porque fue el más absurdo? ¿Porque fue el más trágico? ¿Porque, en su absurdidad y tragedia, fue premonitorio? (21)

Mayta y su frustrada intentona revolucionaria son el antecedente de otros movimientos posteriores, son el origen del presente terrible que narra el texto, plagado de violencia y horror, amenazado por el grupo Sendero Luminoso; un presente apocalíptico, un Perú de fantasía, según dice, “devastado por la guerra, el terrorismo y las intervenciones extranjeras” (321); un presente que se abre y cierra con la imagen de la basura invadiendo Lima.¹² De este modo, y a partir del insignificante episodio de Mayta, se desarrolla en el texto una teoría de los movimientos revolucionarios, de sus orígenes y de sus resultados. Mayta, como señala Rita de Grandis, es una metonimia de la izquierda.¹³ La ficción funciona como una fábula que “enseña” al lector y le indica qué conclusiones sacar: la crisis peruana de los años 80 parece así originarse en ese oscuro episodio protagonizado por Mayta¹⁴. La contigüidad que la narración impone entre ese pasado anodino de Mayta y el presente peruano despoja de sentido a los hechos, borrando los complejos procesos históricos del período: Sendero Luminoso es el resultado directo de un ridícu-

¹² De este aspecto se ocupa especialmente Lucero de Vivanco Roca Rey en el apartado “La historia como ficción apocalíptica: *Historia de Mayta*” de su libro *Historias del más acá. Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*.

¹³ “Mayta adquiere valor metonímico alcanzando así a la izquierda peruana y latinoamericana” (80). La autora también señala que el discurso del narrador es un procedimiento clave en tanto es “quien conduce la investigación y también nos dice cómo leerla” (81).

¹⁴ “La revolución que comenzó a gestarse en esos años. La de Mayta [...] inició la historia que ha terminado en esto que ahora vivimos” (68), “Cuénteme la verdad, ayúdeme a terminar mi historia antes de que a usted y a mí nos devore también este caos homicida en que se ha convertido nuestro país” (239).

lo intento de asonada realizada por un minúsculo grupo de fracasados. En el mismo sentido van la mención del año en que transcurre el episodio –1959–, que lo convierte en una absurda contracara de la revolución cubana, o la homosexualidad atribuida al protagonista que está lejos de ser vista como un elemento a favor o neutro en la construcción del personaje, antes bien parece una parodia de la imagen convencional del revolucionario.¹⁵

En particular, en el último capítulo, el diálogo entre el narrador y el protagonista refuerza la lectura que el primero hace de los hechos y el “efecto fracaso”: el Mayta que aparece por fin ante el lector es un hombre enfermo –suda, tiene problemas de incontinencia–, con un aspecto risible y con una identidad confusa. De hecho hay “otro Mayta” en la cárcel que lo duplica y el narrador sugiere inciertos cambios en su personalidad, parece haberlo olvidado todo (“Se me han olvidado muchas cosas y otras las tengo confusas [...] ya no sé muy bien todo lo que pasó, ni cómo pasó” 329), ha estado preso y tiene detrás una historia más cercana a lo policial que a lo político. En suma, Mayta, lejos de ser un antihéroe derrotado, provoca el desprecio o la lástima, su lucha carece ya de todo sentido y cada una de sus acciones e intentonas han acabado en ridículos fracasos.¹⁶

La película narra otra historia. El foco se desplaza y el episodio se concentra en un grupo de militares enviados a reprimir acciones de Sendero Luminoso en un lejano pueblo de la sierra peruana. Jamás vemos al enemigo, sí nos encontramos en el centro mismo del ejército peruano, y esto le queda bien claro al espectador desde el comienzo mismo en el que es “sobrevolado” por un helicóptero con la sigla de las fuerzas armadas del Perú: la toma nos ubica debajo de él y todo su peso parece caer sobre nuestras cabezas. A partir de entonces, los enfrentamientos, las contradicciones, la masacre absurda y brutal de campesinos indígenas y las escenas finales que convierten al protagonista en un héroe desertor, nos mantienen dentro

¹⁵ El narrador da también una explicación de esa condición homosexual: “El personaje de mi novela es maricón [...] para acentuar su marginalidad [...] También, para mostrar los prejuicios que existen sobre este asunto entre quienes, *supuestamente*, quieren liberar a la sociedad de sus taras. Bueno, *tampoco sé con exactitud* por qué lo es” (336). Mi bastardilla señala ejemplos de la fuerte presencia de la voz y la perspectiva del narrador, una constante de la novela.

¹⁶ El narrador califica la actividad política de Mayta de modo explícito: “descubre retroactivamente la inanidad en que ha consistido su quehacer revolucionario” (334).

de una institución resistida por su crueldad, plagada de violencia, con conflictos raciales, de clase y sexuales. El enemigo invisible y temido es una sombra que sirve para resaltar la barbarie militar ejercida, especialmente, sobre los campesinos más que sobre una guerrilla que parece ser la excusa para el ejercicio sistemático de la represión. A la inversa que en la novela, el joven militar protagonista se enfrentará a su jefe, un asesino responsable de la masacre de inocentes, que será derrotado por el miedo hacia el final del film. La desertión y su consiguiente partida convierten al personaje en un perdedor que opta por la ética de la convicción frente a la de la responsabilidad, que se aleja de la institución corrompida hacia un espacio no definido, pero claramente distante del centro del poder.

Pueden delinearse con facilidad diferencias claves entre ambos textos: desde el recorte y la elección de la historia hasta el tratamiento de la misma, todo lleva a lecturas opuestas. La película enfoca al ejército como un cuerpo sin autoridad moral, corrupto y sanguinario; por eso sólo puede alcanzar la condición de héroe el desertor y de este modo Sendero Luminoso pasa a segundo plano narrativo, es el telón de fondo de la contienda entre los dos antagonistas. Desde el comienzo estamos dentro de una institución nacional y las escenas plagadas de símbolos patrios –bandera, himno, escudo– así lo confirman: son particularmente interesantes las secuencias jugadas en torno a la bandera ya que en ellas el enfrentamiento espacial entre militares y campesinos indígenas (ambos grupos quedan en lados opuestos del mástil y a diferente altura) es correlativo a la actitud de entusiasmo o indiferencia hacia el himno que distingue a los “buenos” de los “malos” patriotas. La cámara nos ha llevado al corazón de uno de los espacios políticos por excelencia y desde allí se propone abiertamente una representación y una lectura del Perú de los años 80 bien diferente a la de *Historia de Mayta*.

El relato de Vargas Llosa ha jugado al escondite, nos ha conducido a través de una investigación que afirma su veracidad cuanto más el narrador la define como “novelesca”; nos ha convencido, casi sin darnos cuenta, de sus fuertes y definitorias declaraciones sobre un episodio y un personaje que fueron despojándose de todo carácter político. La historia peruana de las últimas décadas parece así el resultado casual de una empresa casi individual y grotesca, producto de un fanático sin experiencia, movido por razones os-

curas, en su mayor parte personales. Se ha despolitizado una coyuntura a la vez que se le ha quitado todo sentido histórico. La mayoría de los críticos reconoce lo que Susana Reisz llama “el afán exhibicionista” en las reiteradas reflexiones de un narrador “demasiado visible”.¹⁷ Me interesa más considerar la novela como un ejemplo excepcional de las posibilidades de manipulación textual y de sus efectos políticos, en especial me interesa la alternativa de confrontarla con otras formas discursivas como en este caso la película *La boca del lobo*.

Se vislumbra entonces en *Historia de Mayta* una peculiar relación entre la ficción y la historia; si esta última suele ampararse en la objetividad para “inducir efectos de verdad” sostenidos por el rigor que atribuimos a la historiografía, la novela realiza el mismo movimiento pero desde el extremo opuesto: utiliza la ficción como coartada para imponer su versión histórica y se ampara en esa condición ficcional y en la presunta confiabilidad del narrador, quien confiesa abiertamente mentir y manipular, para ganar la confianza del lector.

Ficción que se presenta como mentirosa (y los juegos de lenguaje nunca son casuales ni inocentes), investigación que encubre una biografía en la que domina una definida postura del narrador hacia el perdedor, la lectura de esta novela nos lleva a recordar que no se trata sólo de confrontar versiones. Cada opción que implica a la voz narrativa en el texto o a la cámara en la película tiene que ver con una ética de la escritura o de la imagen; más aún, si, siguiendo a Badiou, pensamos en una ética de las verdades, hay que insistir en recordar su vínculo con el sujeto en una situación específica. En este sentido, la novela de Vargas Llosa y la película de Lombardi involucran mucho más que una diferencia de perspectivas. Son dos elecciones, dos vías narrativas, encarnadas en modos diferentes de tratar la historia, en formas de contarla y de enfocar las figuras perdedoras: en ellas se manifiesta con claridad el espacio en donde cada relato –cualquier relato– anuda “su verdad”, inevitablemente, a un gesto ético y por lo tanto político.

¹⁷ “El personaje principal de *Historia de Mayta* no es Mayta, ni Vallejos, ni sus camaradas revolucionarios, sino el narrador que entrevista a los parientes y amigos para reconstruir lo sucedido y escribir a partir de esos datos una novela” (841).

Soldados de Salamina, los réditos de la ambigüedad

Entonces lo ve [...] Sánchez Mazas *mira* al soldado que lo va a matar o va a entregarlo [...] aguarda [...] la descarga que ha de acabar con él [...] El soldado *le está mirando* [...] *la mirada* del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría [...] grita con fuerza al aire sin dejar de mirarlo:

–Aquí no hay nadie! Luego *da media vuelta y se va* (*Soldados de Salamina*, 103-104, la bastardilla es mía).

Cuando me encontré ante el pintor murmuré por dentro que lo sentía mucho, que preferiría no tener que hacerlo, y no sé lo que él pensó cuando *su mirada se cruzó con la mía*, un destello húmedo en la noche, pero quiero creer que él entendió, que adivinó que yo lo hacía para ahorrarle tormentos. Sin más, le apoyé la pistola en la sien y *le reventé la cabeza*. Y luego me acordé del lápiz. El lápiz que él llevaba en la oreja (*El lápiz del carpintero*, 23, la bastardilla es mía).

Entre estos dos fusilamientos se abre un universo de diferencias: el primero es la escena clave en torno a la cual gira la investigación del narrador y toda la trama de *Soldados de Salamina* (2001) ; el segundo explica la razón de la posesión del lápiz por el fascista Herbal en *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas. Del fusilamiento no realizado al cumplido durante el “paseo”, de la mirada entre enemigos aparentemente no tan irreconciliables de *Soldados...* a la mirada y la voz que persigue sin pausa al asesino de *El lápiz...* se percibe la distancia que media entre dos mundos: por una parte, el de esta última novela, en el que perdedores y ganadores son enemigos políticos, víctimas y victimarios que por la naturaleza de sus posiciones nunca podrían acercarse porque en ello va la vida y la búsqueda de justicia.¹⁸ Y por otra, la disolución de las diferencias políticas en lo que podría considerarse

¹⁸ Herbal, el asesino de *El lápiz...*, no sólo es perseguido por la voz implacable de su víctima, sino que su vida en el prostíbulo y la llegada de la muerte en soledad son la antítesis del protagonista, un anti-héroe derrotado. En esta relación con la justicia (meramente textual) también se distinguen las dos novelas.

la “alternativa humanista” en *Soldados...*; es decir, la primera escena citada ha logrado desplazar el antagonismo de la guerra al cruce de miradas entre “dos hombres”, nada menos que entre uno de los fundadores de la Falange y un soldado republicano en retirada. La disolución –o atenuación– de la *diferencia* entre los dos bandos ejemplifica uno de los procedimientos fundamentales de la novela, esencial en tanto contribuye al continuo oscilar y a la ambigüedad que distingue al sujeto de enunciación de *Soldados de Salamina*.

Esta “borradura” de la distancia y de las diferencias es la estrategia bajo la cual se reúnen los rasgos que convertirán a *Soldados de Salamina*, y a su narrador, en el paradigma del equívoco político e ideológico. Y esas estrategias sorprenden por sus semejanzas con las de *Historia de Mayta*: en efecto, la distancia define la relación con novelas como *El lápiz del carpintero*, en las que las posiciones son irreconciliables en la medida en que provienen de la lucha política, más precisamente, de la lucha republicana contra el fascismo. Por el contrario, la cercanía resulta sorprendente entre las novelas de Vargas Llosa y la de Cercas: más allá de los 17 años que median entre una y otra, y las disímiles coyunturas, ambas reflexionan sobre episodios traumáticos de sus respectivos países y van a utilizar similares procedimientos para representar lo histórico, apelar a la memoria y la reconstrucción de los hechos, tratar los problemas de verdad vs. mentira o historia vs. ficción. En los dos casos asistimos a la investigación de un narrador –que tiende constantemente a confundirse con el autor¹⁹– en busca del material “verdadero” para una novela de la que, sin embargo, admite la condición imaginaria de sus episodios “históricos”. Sin contar que en ambos relatos el lector puede preguntarse cuál es la relación y la semejanza entre la novela que lee y la que el narrador dice “haber escrito”: hemos asistido en los dos casos a la investigación y escritura de personajes/narradores, pero la línea que separa los hechos y los textos, reales y ficcionales, resulta siempre confusa.

No hay dudas en *Historia de Mayta* sobre la postura del sujeto de enunciación que manipula las relaciones entre “verdad” y “mentira” en la ficción e intenta llevarnos a coincidir con su interpretación de los hechos y con su

¹⁹ Si en *Historia de Mayta* el lector encontraba episodios de la vida del narrador pertenecientes al autor Vargas Llosa, aquí el narrador se llama Javier Cercas y ha escrito las mismas novelas que Cercas.

desprecio por el perdedor Mayta. A su vez, el investigador y narrador de *Soldados de Salamina* parece envolver al lector en un juego incierto gracias al espacio cambiante que como voz narrativa ocupa. En efecto, ésta oscila perpetuamente, su posición es lábil y el efecto final, más allá de las declaraciones grandilocuentes y humanistas del cierre, lo acerca al de la novela de Vargas Llosa.²⁰

Son notorias las similitudes de sus estrategias: el narrador Cercas investiga, busca en la memoria de los testigos la verdad de lo que ocurrió para poder escribir su novela y también él necesita de esa información para inventar:

Le expliqué de qué iba mi relato real (74).

No es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real (166).

Mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real (170).

Supongo que hay que ser un mentiroso redomado para ser un buen novelista (174).

Sólo quiero hablar un rato con usted, para que me dé su versión, para poder contar lo que realmente pasó, o su versión de lo que pasó (175).

Sin embargo, cuanto más se afirma la condición “real” del relato, más se pone en escena “lo inventado”: esto es particularmente notable con el personaje de Miralles al que el narrador termina por atribuirle la escena del fusilamiento sin que haya ninguna razón válida que lo confirme; la “utilidad” narrativa se impone sobre la supuesta “verdad” de la historia. También como en *Historia de Mayta*, se anticipa a las críticas a través de un personaje que es un buen ejemplo del equívoco que instaura la voz del narrador y el texto mismo: la amante del “escritor Cercas” es la encargada de hacer los reparos que posiblemente están en la mente de muchos lectores:

Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe haber por ahí! García Lorca por ejemplo (69).

²⁰No parecen casuales los elogios de éste último a *Soldados de Salamina*, puede verse la nota en *El País* (30 de octubre del 2001).

Pero, al mismo tiempo, esta figura femenina (que propone al republicano más obvio y conocido) es vulgar e inculta, encarna la voz de un lector, sí, pero de un lector cuyas opiniones resultan degradadas en la medida en que coinciden con las de una mujer “simple” y claramente kitsch.²¹ Mucho más serias son las declaraciones del mismo narrador en los comienzos de la novela: “Algunos ingenuos, como algunos guardianes de izquierdas, y también algunos necios, denunciaron que vindicar a un escritor falangista era vindicar (o preparar el terreno para vindicar) el falangismo” (22). Este narrador, el “autor Cercas”, parece confundir (sin contar que su declaración implica una intención de vindicar a su personaje) el reconocimiento o defensa explícito de algo o alguien con el funcionamiento de una escritura ficcional que, por sus mismos mecanismos narrativos, va produciendo “efectos de verdad”, atribuyendo significaciones al juego de la ambigüedad. El problema no está en que “vindicar a un escritor falangista es sólo vindicar a un escritor” (22), sino en que narrar episodios –reales o no– de la vida pública de ese escritor desde una particular óptica de lo privado, otorga un sentido equívoco a esos hechos, los despoja de su significación histórico-política y los diluye en una perspectiva “humanista” y universal.

A diferencia de *Historia de Mayta*, enfocada de modo exclusivo en un perdedor “miserable”, el narrador de *Soldados de Salamina* parece consciente de la necesidad de un “equilibrio” para su novela centrada en un triunfador, un triunfador ejemplar en la medida en que es el fundador de la Falange y un elegante decadente: “quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de realizar su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en ella, el mundo abolido, inventado e imposible del Paraíso” (82). De este modo, el “autor Cercas” admite que su relato “cojea”, ha habido “un error de perspectiva” y falta la otra historia;²² si se trata de la historia de un vencedor, el personaje que la completa es el perdedor, el

²¹ Su presentación ya da una idea de sus condiciones intelectuales: “Se llamaba Conchi y su único trabajo conocido era el de pitonisa en la televisión local [...] procuraba que ningún conocido me sorprendiera con ella [...] por su aspecto un tanto llamativo (pelo oxigenado, minifalda de cuero, tops ceñidos y zapatos de aguja)” (45).

²² “Le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir *Soldados de Salamina* y le aseguré que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara” (167).

republicano que el narrador imaginará como la figura que perdona la vida a Sánchez Mazas y que ayuda a establecer un engañoso equilibrio entre los dos polos –las dos caras de la Historia y de la historia–:

Lo que no tengo es ninguna versión republicana de lo que ocurrió allí y sin ella el libro se me queda cojo (176).

La tercera parte de la novela entonces hace entrar en escena la figura que le falta, el republicano, y con su aparición surge el espacio del fracaso; en efecto, no hay que olvidar que ese apartado se titula “Cita en Stockton” y como se explica en el texto, ése es el nombre de la ciudad en la película *Fat City*, “una ciudad atroz, donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso. Para el más absoluto y total fracaso” (178). Mirelles, el soldado que supuestamente perdonó la vida de Sánchez Mazas, es también su contracara, del mismo modo que en el comienzo de la novela se establece otro paralelismo que el narrador llama “quiasmo de la historia” entre el no realizado fusilamiento del falangista y la muy real muerte de Machado: “Imaginé entonces que la simetría y el contraste entre esos dos hechos terribles [...] quizá no era casual [...] su extraño paralelismo podía dotarlos de un significado inédito” (23). Más allá de que el narrador nunca aclara cuál podría ser ese significado y que no se trató de dos hechos terribles, sino solamente de uno, puesto que Sánchez Mazas salió ileso de la aventura, “las simetrías y contrastes” apuntan a una “objetividad” o equilibrio que encubre una visión conciliadora. Las supuestas simetrías entre los personajes acaban por borrar la principal divergencia, el hecho de pertenecer a bandos opuesto en lucha, y disuelven lo político en un proyecto “humanista”. En este sentido, el cierre de la novela es ejemplar: diluye diferencias apelando a “lo humano” e iguala recurriendo a un universal y despolitizador sentimentalismo:

Se acuerda por lo mismo que yo me acuerdo de mi padre y Ferlosio del suyo [...] y Bolaño de sus amigos latinoamericanos, *todos soldados muertos en guerras de antemano perdidas* (201).

[H]ablaría de Miralles y de todos ellos, sin dejarme a ninguno [...] pero sobre todo de Sánchez Mazas y de *ese pelotón de soldados que a última hora siempre ha salvado la civilización* y en el que no mereció militar

Sánchez Mazas y sí Miralles [...] (209).

[A]parece un soldado solo, llevando la bandera [...] de un país que es todos los países y que solo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida [...] *sin saber muy bien a dónde va ni con quién va ni por qué va* [...] (209, la bastardilla es mía en todos los ejemplos).

El final construye un héroe sin posición que, por eso mismo, puede estar en cualquier posición: si todas las guerras están perdidas, está claro que no hay vencedores ni vencidos (o el sufrimiento de unos y otros es equiparable), si los soldados de “ese pelotón” (¿queda claro al lector de cuál se trata?) han salvado la civilización,²³ si ese soldado no sabe a dónde va ni por qué y pertenece a cualquier bandera, todas las razones por las cuales existieron dos bandos bien definidos pierden sentido político. El cierre de la novela, sentimental y estetizante, recuerda los finales de películas hollywoodenses, donde la guerra es una cuestión de heroísmo personal, una lucha donde prima el valor individual y las causas universales detrás de una bandera siempre justa.²⁴

Este humanismo es el mismo que convierte al soldado republicano en un derrotado capaz de perdonar la vida al fundador de la falange y es el producto, como ya señalé, de estrategias narrativas que tejen una trama perpetuamente oscilante. Ambigüedad sostenida a lo largo del todo el relato por el sujeto de enunciación cuya posición lábil construye o “reconstruye” una historia plagada de signos equívocos de los que hay numerosos ejemplos²⁵: el

²³ La frase citada corresponde al narrador y se encuentra en el fragmento final de la novela, pero en el comienzo, la misma frase se atribuye a José Antonio Primo de Rivera (38), también fundador de la Falange. La voz del narrador parece hacerse eco, plegarse o coincidir entonces con lo dicho por esta figura.

²⁴ En un trabajo muy crítico, *La encrucijada de la memoria*, Ana Luengo señala que el final de la novela “trivializa la memoria torturada de los vencidos y la ignora, anteponiendo una imagen patética de un soldado ‘joven, desaharrapado, polvoriento y anónimo’” (209) que ya estaba configurada. La autora se pregunta el porqué la novela fue considerada un ejemplo de literatura comprometida y llega a la conclusión de que responde al espíritu de reconciliación y olvido característico de la transición.

²⁵ La ambigüedad alcanza al diseño externo, al marco de la novela, un elemento esencial, como lo recuerda Derrida, para la significación del texto. Allí se juega, por lo menos en las primeras ediciones, con la confusión de bandos: si se va a contar la historia de un fundador de

título mismo de la novela remite a la batalla donde las naves persas fueron derrotadas por los griegos en 480 a. C. Su mención escande el relato y es asociada con la Guerra Civil, tan lejana una como la otra para el narrador; este constante equipararlas hace pensar que los resultados de ambas pueden ser igualmente indiferentes, en verdad así como persas y griegos son vencidos y vencedores muy distantes de nuestros afectos, fascistas y republicanos se disuelven en una misma lejanía. De igual modo, toda la novela juega con este desplazamiento que tiende a convertir a los dos bandos en grupos poco distinguibles.

Pero es la posición del narrador, de ese sujeto lável, la que marca en particular la ambigüedad del relato, es allí donde puede decirse que se gesta la postura del texto, su particular ética de la escritura. Esto se observa, otra vez, en el título que resulta ser el mismo del libro que proyectó escribir Sánchez Mazas; en efecto, el narrador Cercas, luego de escuchar a uno de sus entrevistados, asume para su novela y para el capítulo central ese título que lo asocia inevitablemente al personaje que está investigando.²⁶ Ese narrador se mueve en un continuo vaivén, muchos de sus comentarios contribuyen a desdibujar su postura y algunos de ellos son particularmente equívocos: por ejemplo, en dos ocasiones a una cita de Jaime Gil (“de todas las historias de la Historia/ sin duda la más triste es la de España/ porque termina mal”) el narrador responde con la pregunta: “¿Termina mal?” (26 y 175). Por el mismo procedimiento ya mencionado anteriormente, incluye las cartas de aquellos que lo atacan por semejante comentario; lo notable es que nada les contesta e, incluso, ahonda la ambigüedad de su pregunta.²⁷ Por otra parte, el relato

la falange, sorprende la foto de la tapa, tomada por Robert Capa en octubre de 1938, de un voluntario de las Brigadas Internacionales.

²⁶ Uno de los desertores que le dan refugio a Sánchez Mazas, Angelat, recuerda en una entrevista que le hace el narrador: “Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*” (73). Más adelante se reitera, dramatizado, su relato: “Sánchez Mazas [...] añadió con alguna solemnidad: Algún día contaré todo esto en un libro: se titulará *Soldados de Salamina*” (124).

²⁷ Una de las cartas “con jerga inconfundible, me acusa de ‘revisionismo’, porque el interrogante [...] sugería de forma apenas velada que la historia de España termina bien, cosa a su juicio rigurosamente falsa. ‘Termina bien para los que ganaron la guerra’, decía. ‘Pero mal para los que la perdimos’” (27, la bastardilla es mía). Con excepción de esta expresión –“a su juicio”– que establece una clara distancia con el perdedor que lo increpa, no hay otra respuesta del narrador.

de la aventura de Sánchez Mazas, su “fusilamiento”, la cárcel, la huida de los derrotados, su pase a las filas vencedoras, los desertores, su lealtad para los que lo protegieron (soldados republicanos desertores) están contados no sólo a través de la mirada de testigos cercanos a Sánchez Mazas, sino por un narrador cuyo lenguaje va humanizando a los protagonistas.²⁸ Ese lenguaje introduce constantes dudas sobre la evaluación de los hechos que hace el narrador: frases que pueden atribuirse para uno u otro bando, comentarios enigmáticos (“cosa que yo no creía haber hecho, o más bien no creía haber hecho del todo” 26), uso de expresiones dubitativas que destacan los rasgos personales del protagonista (“Quizá Sánchez Mazas no fue nunca más que un falso falangista [...] Es probable que [...] ya no creyera en nada [...] Quizá [...] le gustaba imaginarse como un gran señor otoñal y fracasado” 136-139). En resumen, todas las estrategias juegan con la ficción, la historia, la memoria, la mentira, pero gracias a la peculiar e incierta postura de la enunciación, el texto se desliza hacia una visión despolitizada de los derrotados y de los vencedores, apelando a su universal condición humana; esto explica las diferencias en la resolución de los dos fusilamientos citados al comienzo de este apartado.

La mirada que humaniza al que se supone es su enemigo define el espacio desde donde narra; humanizar a un enemigo irreconciliable y establecer la empatía con él son formas seguras de despolitizar un discurso. Bajo el lugar común de apelar a “lo humano”, se desliza una mirada que parece cancelar la memoria de los crímenes –nunca mencionados– y borra las diferencias. En *Soldados de Salamina* el vínculo con la derrota y la pérdida se establece a través de relaciones lábiles, oscilantes, problemáticas; el lenguaje mismo denota los “desvíos” de la voz enunciativa. Fascinante desplazamiento de esa voz en la escritura que, en cualquier caso, pone en escena –dramatiza– la contradic-

²⁸ Es interesante que el episodio de la prisión de Sánchez Mazas y su “casi” fusilamiento se cuente con la misma mirada que la mayoría de las novelas emplea para el bando republicano: “ahora el internado ha sido convertido en cárcel [...] resuenan [...] las pisadas sin esperanza de los *cautivos*. El alcaide de la cárcel es un tal Monroy, el mismo que manejaba *con mano de hierro* el barco-prisión” (97, la bastardilla es mía). La espera (“dóciles, silenciosos y empapados” 100), los momentos finales antes de salir al lugar del fusilamiento y la escena central podrían compararse con muchas similares de otros relatos, sólo que contadas en este caso desde el corazón del bando franquista. En toda narración, la descripción de los últimos momentos de un condenado a muerte provoca la inmediata compasión y, por lo tanto, la simpatía e identificación del lector.

ción, la incomodidad del sujeto que enuncia, su imposibilidad de decidirse por una inequívoca posición; las dificultades, en suma, que implica asumir sin incertidumbres el rol de perdedor o el de vencedor. Por el contrario, *Historia de Mayta*, bajo el aparente juego de historia y ficción, pone en escena y despliega un feroz proyecto destructivo en el que Mayta es el epitome de la izquierda y de cualquier perspectiva revolucionaria. De la saña narrativa que aniquila a Mayta, presunto origen del desastre del Perú en los años 80, al discurso humanista bajo el que se escamotea el conflicto, parecen diluirse las razones de la violencia. En cualquier caso, ya sea desde la crueldad del vencedor o desde una ambigua conciliación –o transacción–, estos relatos ponen en escena otra violencia: la que omite y diluye el origen y las causas políticas que provocaron tanto horror y tanta muerte.

Bibliografía

- Amar Sánchez, A. M. (2010). *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos.
- Benjamin, W. (1973). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1999). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Danto, A.C. (1989). *Historia y narración*. Barcelona: Paidós.
- De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, M. (1995). *Historia y psicoanálisis*. México: Universidad Iberoamericana.
- De la Garza, M. T. (2002). *Política de la memoria. Una mirada sobre Occidente desde el margen*. Barcelona: Anthropos.
- De Grandis, R. (1993). *Polémica y estrategias narrativas en América Latina*. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo.
- De Vivanco Roca Rey, L. (2013). *Historias del más acá. Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Lima: IEP.
- Entrepasados*. (1999). Revista de historia, Año IX, n.º 17.
- Friedlander, S. (comp.) (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Goff, J. (1997). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Buenos Aires: Paidós.
- Lobato, M. Z. y Schwarsztein, D. (1999). El pasado debe pensarse en términos éticos. Una conversación con Alessandro Portelli. En *Entrepasados*. Revista de historia, Año IX, n.º 17, 127-134.
- Luengo, A. (2004). *La encrucijada de la memoria*. Berlín: Ed. Verlag Walter Frey.
- Reisz de Rivarola, S. (1987). La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXV, n.º 2, 835-853.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Rivas, M. (1998). *El lápiz del carpintero*. Madrid: Alfaguara.
- Sennett, R. (2003). *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*. Barcelona: Anagrama.
- Vargas Llosa, M. (1984). *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.
- Vargas Llosa, M. (1990). *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- Vidal-Naquet, P. (1994). *Los asesinos de la memoria*. México: Siglo XXI.
- White, H. (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.
- White, H. (1976). The Fictions of Factual Representation. En Fletcher, A. (ed.). *The Literature of Fact*. New York: Columbia.

Huellas de la violencia en relatos de Alarcón, Roncagliolo y Thays

María Elena Torre

En *Escribir en el aire* Cornejo Polar se refería a Latinoamérica, y en particular al mundo andino, como de una extrema violencia y disgregación: “Visceralmente dislocada, esta intensa comarca social impone también, como materia de la representación verbal, códigos de ruptura y fragmentación” (1994: 22). Lo que podría reformularse considerando, por un lado, que las experiencias de vida vinculadas al fenómeno de la violencia encuentran en la literatura modos singulares de simbolización y puesta en relato, y por el otro, que dichas experiencias articuladas con los procesos histórico-sociales nos permitirán entrever la situación de enunciación desde una determinada posición, locación y memoria, como señala Achugar (1997). De algún modo, ética y estética anudan la pregunta siempre vigente acerca de cómo narrar la violencia política, para la cual los escritores que abordaremos han elaborado sus respuestas.

Los años de violencia en el Perú, durante el conflicto armado interno (1980-2000) entre el Partido comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL) y las Fuerzas Armadas y Policiales del Estado, han dado motivo a numerosas investigaciones historiográficas (Perotin-Dumon, 2007) buscando una explicación a los sucesos acontecidos en la larga duración. De modo tal que se han señalado tres ciclos de violencia que involucraron a comunidades campesinas del país andino y selvático, alrededor de los años 1780, 1880 y 1980. En 1780 fueron las grandes rebeliones del altiplano andino, en momentos en que la reforma borbónica procuraba fortalecer el control real sobre distintas

regiones del imperio. En 1884 hubo una masiva insurrección indígena al término de la Guerra con el Pacífico. Y en los decenios previos a la coyuntura de violencia desatada por Sendero Luminoso en 1980, la explosión demográfica de las regiones andinas paralizadas por un sistema económico anacrónico dio como resultado un movimiento migratorio que acentuó el desplazamiento hacia la costa y profundizó la marginación de la sierra, caracterizada por la pobreza, la explotación y la discriminación étnica. Una interpretación histórica considera que la violencia se perpetúa por las cuestiones étnicas y el racismo como legado de la conquista y colonización; otra, orientada hacia el presente, subraya el papel del Estado y los regímenes modernos de dominación, y una tercera toma como eje de la violencia los conflictos étnicos en su relación con el poder referidos a las situaciones locales de la vida cotidiana y el trabajo en los Andes.

Lo cierto es que, como también refería Cornejo Polar (1994), en el vasto estudio de la obra de J. M. Arguedas, el fenómeno *migratorio* a la par que la *violencia*, es el de mayor relieve en el Perú contemporáneo, consecuencia de la transformación de un país rural a otro urbano a raíz de la migración interna del campo a la ciudad, los desplazamientos de criollos o afroperuanos pero sobre todo de indios y mestizos andinos. En este sentido, aunque ambos fenómenos sociales, el de la migración y el de la violencia, remiten a experiencias del presente, son componentes que permiten saltar hacia el pasado para reconfigurar una identidad en conflicto en la que se destacan los rasgos de desplazamiento, inestabilidad y multiplicidad.¹

En mi recorrido por la narrativa peruana² he podido indagar diversas formas de representación de la violencia política que van desde la extensa novela *La violencia del tiempo* (1991) de Miguel Gutiérrez, un relato entre el mito y el archivo a través de la historia de larga duración, desde la conquista

¹ En este sentido Cornejo Polar no sólo se refiere a la figura del migrante presente en el talante andariego de los zorros legendarios (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*) sino también al “forasterismo” de Arguedas con su experiencia de ser hombre de varios mundos, rasgo propio de esa identidad conflictiva.

² Torre, María Elena (2008) “Senderos de la narración: entre Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo”; (2009) “Cuerpos de la violencia. Literatura y política en Alonso Cueto”; (2010) “Narrar la violencia: *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso”; (2014) “Entre la fundación y el derrumbe: *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez”.

hasta el surgimiento del movimiento guerrillero Sendero Luminoso, pasando por otra en la que el trazo vanguardista apuesta al lenguaje popular como *En octubre no hay milagros* (1965-2008) de O. Reynoso, o las que combinan relato de investigación con memoria individual como las de Alonso Cueto *La hora azul*³ y *Grandes miradas* (2005), hasta la más reciente *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008) de Iván Thays, novela que focaliza la historia personal de un periodista que conoce la violencia de la zona serrana por haber viajado a cubrir un acto del presidente Toledo. Otros dos jóvenes escritores, Santiago Roncagliolo y Daniel Alarcón, se agregan a un corpus que permite establecer algunas diferencias generacionales.

Gutiérrez y Reynoso, ambos pertenecientes al Grupo *Narración*⁴ desarrollaron su experiencia artística junto a la acción política y no sólo transitaron “por el sendero luminoso”⁵ alumbrado tempranamente por José Carlos Mariátegui sino que, cercanos al *boom* latinoamericano, con sus diferencias, adhieren a una concepción de la novela como género comprometido que puede explicar una época. Ambos realizan un viaje a China, en los setenta, con el afán de vincularse a la Revolución Cultural, de donde regresan con una visión crítica por el viraje experimentado en el Partido Comunista, a la muerte de Mao.

Por su parte, Santiago Roncagliolo y Daniel Alarcón, pertenecientes a una generación cuyas producciones han sido vistas con cierta dosis “de cinismo, indiferencia e individualismo”, según Trellez Paz (2010: 21) en el prólogo de la antología *El futuro no es nuestro*, siguen sin embargo, la tradición latinoamericana en cuanto a preocupaciones y motivos medulares. En coincidencia con lo dicho por Cornejo Polar, el responsable de la antología,

³ Perteneciente al grupo de narradores surgido en la década del 80, Alonso Cueto, en *La Hora Azul*, (ganadora del Premio Herralde 2005) también supo ahondar en las heridas todavía no cicatrizadas del Perú siniestro de los años de Sendero Luminoso.

⁴ El grupo *Narración* funcionó en torno de la revista del mismo nombre con una activa presencia entre fines de los sesenta y mediados de los setenta. Gutiérrez y Reynoso fueron animadores del colectivo cuyo proyecto editorial tenía un explícito carácter político literario.

⁵ Gutiérrez, con sentido crítico, se refiere a un folleto que circulaba con el sello del PCP con el título *Por el sendero luminoso de Mariátegui*, (que dará nombre a la organización guerrillera) elaborado por Abimael Guzmán, en el que trata de establecer concepciones comunes entre Mariátegui y Mao pero el resultado es “un Mariátegui unilateral, ortodoxo, dogmático que recorta las dimensiones creativas de su pensamiento” (2008: 4).

señala: “En muchos de estos relatos son las diferentes manifestaciones de la violencia, tanto en las relaciones interpersonales como a partir del difícil proceso de convivencia cultural, social y política de naciones altamente desiguales, las que forman o complementan el nudo general de los conflictos”.

Ambos han vivido fuera del Perú, en México, España o EE.UU., y Alarcón ha escrito parte de su producción en inglés. En cuanto a Iván Thays, también ciudadano de un mundo modificado por la tecnología y marcado por el fin de las utopías de transformación política y social,⁶ construye su relato en el cruce entre historia personal y violencia política con el modelo de la investigación. Podemos advertir en los tres escritores una estrategia narrativa que sigue ese modelo, exhibiendo una variedad de puntos de vista y elementos heterogéneos –en sintonía con la ruptura y fragmentación a la que refiere Cornejo Polar–, y una fluctuación entre el testimonio y la ficción.

Los perros de la guerra

El surgimiento de Sendero Luminoso y su enfrentamiento con las fuerzas militares y policiales en la llamada guerra interna durante los 80 en la sierra sur, concretamente en Ayacucho, ha sido explicado no sólo por tratarse de una zona de pobreza, opresión y discriminación étnica sino también por el encuentro entre una élite intelectual provinciana mestiza y una juventud universitaria también provinciana y mestiza,⁷ cuyo líder, Abimael Guzmán,

⁶ Thays ha hecho escuchar la singularidad de su voz crítica, concretamente respecto de Miguel Gutiérrez, en una reseña de su libro sobre la Generación del 50, en la que no sólo es crítico con las reiteradas alusiones a Sendero y la “lucha popular” sino también a los criterios de su narrativa que ve en los personajes, antes que individuos, alegorías de clases sociales.

⁷ “La década de 1960 representó, pues un quiebre decisivo en la historia de Ayacucho. La universidad no sólo se convirtió en un canal de vinculación con los acontecimientos nacionales sino en un actor importante en la erosión del orden tradicional. Recordemos que la conmoción social que su presencia produjo, tuvo lugar en medio de la decadencia que vivía la región y sus clases dominantes tradicionales. Aprovechando ese cierto vacío de poder, ese momento decisivo en que la capa señorial terrateniente se batía en retirada y las nuevas capas burocráticas y comerciales ligadas a la expansión del aparato del estado todavía no habían llegado (lo harían recién en la década de 1970, durante el gobierno del general Velasco, aunque de alguna manera la propia universidad era la contradictoria avanzada de esa expansión), en la década de 1960 una nueva élite nucleada en la universidad y el FDP (Frente del pueblo de Ayacucho) irrumpió por esos resquicios y se convirtió en verdadero contrapoder en Ayacucho, respetado y temido por el poder local tradicional e incluso por el poder central. Y en el corazón de ese contrapoder germinaba la ‘fracción roja’” (Degregori, 2007).

era catedrático de la Universidad de Huamanga. A esa población juvenil provinciana, que sufría un doloroso proceso de desarraigo, Sendero Luminoso les ofrece una nueva identidad basada en el marxismo-leninismo-maoísmo.

Sobre este telón de fondo del contexto regional se recortan los hechos de violencia que traman los distintos relatos. La pregunta sería cuál es el registro con que se abordan estos hechos en los textos narrativos que analizaremos. En líneas generales, en la novela *Un lugar llamado oreja de Perro*, Thays recurre a una reelaboración del testimonio en un tono intimista, usando los documentos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). Santiago Roncagliolo nutre su crónica *La cuarta espada* con documentos, fotografías y entrevistas, y Daniel Alarcón en el cuento “Lima, Perú, 28 de julio de 1979” utiliza el dato cierto, la fecha, como marco de una ficción. Aunque paradójicamente en su novela *Radio Ciudad Perdida* publicada un año después, utiliza la estrategia contraria, prefiere hablar del terror en una ciudad desconocida, quizás como tributo a una memoria ejemplar:⁸ lo que aquí ocurrió puede ocurrir en cualquier lugar.

El punto de partida de nuestro recorrido es un episodio clave de la novela de Thays, que se convierte en núcleo productivo de significación en los otros dos textos, de Roncagliolo y Alarcón, y tiene una fuerte articulación con el contexto histórico mencionado.

Como en novelas anteriores un personaje de mujer⁹ vinculado a la lucha armada entabla una relación afectiva con el protagonista-narrador. Así ocurre en *La violencia del tiempo* con Zoila Chira, en *La hora Azul* con Miriam o en *Abril rojo* con Edith. Aquí, en la novela de Thays el personaje Jazmín, en diá-

⁸ Todorov (2000) se refiere a la “memoria ejemplar” en la que el pasado se convierte en principio de acción para el presente, frente a la “memoria literal” que no conduce más allá de sí misma (30). Por su parte, Degregori (2009) en el contexto peruano se refiere a la “memoria salvadora” de los 90 que niega ciertos acontecimientos históricos a pesar de las pruebas presentadas por la CVR, siguiendo a Steve Stern en su investigación sobre el Chile de Pinochet, quien diferencia cuatro memorias emblemáticas: memoria como salvación, memoria como ruptura irresuelta, memoria como persecución y despertar, y memoria como “caja negra” cercana al olvido.

⁹ Degregori (2007) destaca la participación de la mujer en las movilizaciones sociales tanto urbanas como rurales y la ve perfilarse: “como componente aparte dentro del complejo engranaje de las luchas populares”, esa singularidad femenina y esa combatividad “a veces más allá de la de los hombres” [...] En los inicios de la década de 1970 se va conformando el “Movimiento Femenino Popular” (128-130).

logo con el narrador, evoca una escena de infancia durante su niñez en los 80:

Y es que cuando era niña, en Huamanga solía encontrar cadáveres de perros colgados en postes o arrojados en las veredas, algunos de ellos con carteles donde se leían palabras como SOPLONES O REVISIONISTAS o incluso una palabra de sonido casi mágico, rarísima como Den Xiao Ping, cuyo sentido no alcanzaba a comprender a esa edad (134, mayúsculas en el original).

Esta escena de representación de la crueldad (que precede la narración de la terrible historia de su madre secuestrada y desaparecida¹⁰) que reúne elementos heterogéneos como los perros muertos y las palabras mágicas bajo la mirada infantil, fue tomando una nueva dimensión luego de la lectura de los textos de Daniel Alarcón y Santiago Roncagliolo.

En este sentido, si por un lado Daniel Alarcón en el cuento “Lima, Perú, 28 de julio de 1979” (2006) toma la voz de un senderista para narrar la experiencia terrible de quienes se dedicaban a matar y colgar esos cadáveres de perros, por otro Santiago Roncagliolo no sólo abre y cierra la primera parte de *La cuarta espada...* con esa imagen aterradorante de los perros, sino que presenta una foto estremecedora que encabeza una serie, junto a otras con escenas vinculadas a Sendero Luminoso y su líder Abimael Guzmán. Comentadas en la segunda parte, titulada “La guerra”, a raíz de la exposición fotográfica organizada por la CVR, visita que Roncagliolo califica como una “experiencia espeluznante” y anota: “Nuestra memoria había tratado de adormecer esas imágenes”.¹¹ Pero lo que tal vez no sea fácil de olvidar son las

¹⁰ En el capítulo “Sobre la niñez” de los informes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (en adelante CVR) leemos: “La vida de los niños fue un permanente dilema entre sentimientos conflictivos, contradictorios y excluyentes y también ellos deben haber acumulado una deuda simbólica frente a sus progenitores y parientes cercanos muertos o desaparecidos bajo sus ojos” (19).

¹¹ Es importante señalar que fue ese el modo con que Sendero Luminoso de tendencia maoísta dio a conocer el inicio de la lucha armada en 1980. El historiador Nelson Manrique (2002) explica: “La toma de Chuschi [población de Ayacucho] había sido precedida, durante los meses anteriores, por acciones de propaganda armada, como el incendio del municipio del distrito limeño de San Martín de Porras y la colgadura de los cadáveres de algunos infelices perros en unos cuantos postes en Lima, a los cuales se les colocó letreros que rezaban ‘Deng Tsiao

voces de niños (en las salas con audio) que recuerdan “matanzas, violaciones, torturas” (98).

La escena anterior que describimos no agota las referencias a la *infancia* en su relación con la *violencia* que emerge en otras secuencias de los textos, configurando una línea narrativa que genera una tensión entre la reconstrucción biográfica y el relato del acontecimiento, como veremos. Aunque adormecidas, como señala Roncagliolo, la memoria ha guardado esas escenas que tienen un valor documental en el testimonio y se mueven con mayor libertad en el plano de la ficción.

La guerra y las palabras en el cuento, la crónica y la novela

El cuento

En este país un perro negro sobre un prado verde es cosa de/
maravilla y de rencor.

Antonio Cisneros

El cuento de Alarcón lleva como título la fecha del día de la Independencia, 28 de julio, pero del año 1979 (inicio de la violencia armada) y el narrador protagonista dice:

Era nuestro primer acto revolucionario, aquel con el que anunciáramos nuestra existencia a la nación. Colgábamos perros de todos los postes de luz, cubriéndolos con lemas breves y rabiosos como “Mueran perros capitalistas” [...] dejábamos las bestias allí para que

Ping, hijo de perra’, como expresión de la solidaridad senderista con ‘los Cuatro de Shangai’ o la ‘Banda de los Cuatro’, en quienes veían la continuación de la línea revolucionaria del presidente Mao Tse Tung, traicionada por la nueva jerarquía del PC chino”. Tras la muerte de Mao y el ascenso del revisionismo chino encabezado por Den Xiao Ping en 1980 el líder de Sendero Luminoso se arrogó el título de Cuarta Espada del Comunismo Mundial (las otras tres eran Marx, Lenin y Mao) (Klarén, 2007: 33). Gustavo Gorriti (2008) desde el periodismo de investigación se refiere a la “extravagancia clínica” de esos atentados (perros, tumbas, escuelas) “manifestaciones no sólo de anacronismo político, sino sobre todo de chifladura”; y destaca que: [...] “la decisión de ensangrentar la guerra había sido acompañada por otra, mucho más significativa, que iba a configurar indeleblemente el carácter de la guerra: la decisión del auto-sacrificio, la voluntad de morir: la cuota” (169).

la gente pudiera apreciar nuestro fanatismo [...] un gusto desmedido por la violencia gratuita (179).

El punto de vista crítico que parece sostener esta primera persona, quien comparte con sus compañeros el nombre de “camarada” y solo es identificado por su oficio “Pintor”, se advierte desde el principio del texto y lo podemos seguir entre líneas hasta el final, cuando el guerrillero no sólo confiesa su miedo sino que duda ante las posibles opciones de sus actos, presentadas como lo que llama “resumen de un texto brutal”: apuñalar al policía que lo ha descubierto, huir o morir como un hombre. Vistas como el a b c de la acción guerrillera, denotan la incertidumbre de quien se ha entregado a una lucha sin sentido, como podemos seguir justamente en este relato “brutal” de quien describe el modo de hacer la guerra con “nuestras manos, nuestros cuchillos, nuestro sudor” (179). En coincidencia con lo que Roncagliolo señala como el método senderista de toma de decisiones, un sistema colectivo que suprime “cualquier brote de individualismo” (*La cuarta espada*, 88), Alarcón no se ahorra detalles irónicos al describir la crueldad de esas acciones cuando el protagonista, aceptando la decisión de otro camarada (“Era una cuestión estética, no práctica”, 180) acerca de que los perros debían ser negros debe pintarlos, mientras estos “se retorcían de dolor y exhalaban su último suspiro con las pieles teñidas de rojo”; aunque más tarde cansado de pintar y ante la aparición de uno realmente negro realice una persecución encarnizada y se quede casi paralizado ante “la mirada alerta” de “la bestia negra” porque era “la mirada que había visto en mi familia, en mis amigos [...] la mirada de quienes esperaban grandes cosas de mí y al final terminaron decepcionados” (181). No es casual el perfil del personaje caracterizado como pintor ni la insistencia en la estética; en el vaivén de la ficción al testimonio Alarcón parece tener en cuenta la dedicación de los cuadros senderistas a las “artes plásticas”, como consigna Roncagliolo en la crónica de su visita al museo privado de la Dirección contra el Terrorismo del Perú.¹²

¹² “Las paredes del museo están cubiertas de banderas rojas y pinturas hechas, sobre todo por los presos senderistas en ofrenda a su presidente. Guzmán suele aparecer en lo alto de una colina, dirigiendo a sus huestes revolucionarias en el asalto de la colina opuesta. Suele empuñar una bandera, a menudo desde el centro de un sol rojo que ilumina a los combatientes en lo alto del lienzo” (121) “Entre las obras de arte senderistas destacan sus retablos, representaciones

La *persecución* crea la intriga (casi en el registro del policial) y se convierte en un motivo central del relato; no sólo la que emprende el protagonista tras del perro sino también la del policía de nombre Carrión (como el personaje militar de *Abril Rojo*) que lo venía siguiendo (y lo encuentra en el momento en que el protagonista hunde su cuchillo en el perro), quien sale nuevamente en otra corrida tras de un compañero que es descubierto en la misma acción.

Dos notas de esta secuencia nos devuelven la postura crítica que mencionamos del narrador protagonista: (1) mirando a su compañero comenta “quería pintar esta escena, el perfil brutal de un hombre en guerra contra un perro callejero, atrapado en plena acción” y añade “supe entonces cómo se veía lo que yo acababa de hacer” (191) (2) durante el diálogo que entabla con el policía para justificarse y en un momento de acercamiento al constatar que “Era cholo como yo”,¹³ concluye: “Me caía bien. Era un hombre sencillo y campechano” (190). Si por un lado estos detalles revelan el duro entrenamiento de los estudiantes que entraban en la organización, por otro registran la persecución y violencia entre iguales, policías y guerrilleros, reclutados entre campesinos, a veces del mismo pueblo. Y en ese gesto autorreflexivo de acercamiento y distancia advertimos la perspectiva crítica del narrador.

Por otra parte, el desplazamiento del punto de vista de los hechos a la propia subjetividad del personaje suspende la continuidad del relato y configura otra secuencia importante en la que éste *recuerda su infancia* en Arequipa, la pobreza y el desamparo por la ceguera del padre, la tragedia de una ciudad arrasada por el terremoto, su adolescencia en Lima y el aprendizaje de la guerrilla en la selva. Así, se produce un corte en la linealidad del texto que da lugar a esta evocación. El retrato de escolar aplicado y estudiante de

tradicionales de la vida en el campo hechas con muñequitos de madera. Sólo que en vez de campesinos cultivando, los senderistas representan voladuras de torres de alta tensión. En vez de fiestas típicas, comités populares. En vez de la Semana Santa, la expulsión de los oportunistas de derecha. En uno de esos retablos, el Presidente Gonzalo aparece en el cielo, más allá del campo de batalla, como un ángel que desciende sobre sus guerreros” (122).

¹³ Al respecto es oportuno el comentario de Flores Galindo (1999): “Aunque podemos suponer que en el Perú la mayoría de sus habitantes son mestizos, nadie se reconoce en el encuentro de las dos civilizaciones –la andina y la occidental– por el contrario la mezcla sigue teniendo la misma connotación negativa que en el siglo XVI: entonces, mestizo era un insulto, sinónimo de ‘perro’, equivalente de cholo, que, a su vez, sustituía a sirviente” (27).

Filosofía en la universidad (tal vez seguidor del líder Guzmán) en una Lima “que se tragaba vidas” (183), se completa con la lectura de filósofos alemanes que, señala: “sin duda me habían dañado” (182). Abandonar los estudios y prepararse para la guerra inminente (de la que el protagonista anticipa que resultará capturado en una celda), es parte de esta biografía ficcional de tono desgarrador que insiste en la figura de los niños y de los perros agonizantes.

Lo singular de esta voz ficcional es que Alarcón le sobreimprime una posición crítica (tal vez la suya propia) que se podría condensar en este pensamiento que se desliza en el texto: “Todo significaba algo, insinuaba alguna pregunta aún no formulada, aún no imaginada” (186), que podría ser propia de quien piensa la literatura sin respuestas ciertas, con toda su carga de incertidumbre.

Una breve referencia a la novela *Radio ciudad perdida*¹⁴ que como decíamos, ubica la historia sin coordenadas espacio temporales, permite corroborar esta recurrencia a la infancia. A través de la historia de Víctor, el niño que llega de la selva con una lista de nombres de desaparecidos para dar a conocer por la radio, Alarcón refiere no sólo a los diez años de *violencia* y terror que se desató en un pueblo del interior (nombrado como 1797) por la llamada IL “Insurgencia Legionaria”, sino también a la *migración* obligada de campesinos con sus familias escapando de una situación que poco a poco va diezmando los pueblos. Fenómenos propios del contexto peruano como subrayaba Cornejo Polar. En el pasaje del cuento a la novela, Alarcón traza el recorrido desde los inicios del movimiento guerrillero al final de la guerra interna hasta los resultados de esa violencia, es el pasaje de la “violencia limpiadora, violencia purificadora, violencia que engendraría virtud” (29) a la violencia sanguinaria en que terminaron los enfrentamientos entre las fuerzas militares con la guerrilla y cuyos testimonios fueron recogidos por los informes de la CVR. En este sentido, la historia narrada aunque ubicada en una ciudad fantasma encuentra su correlato en los textos del *Informe Final*

¹⁴ A raíz de esta novela Alarcón fue convocado por la BBC para iniciar un nuevo proyecto, un programa de radio para difundir historias latinoamericanas. Lanzado en el 2011, se apoya en la idea del propio Alarcón de que “somos un continente de cronistas talentosos”. El nombre en este caso es “Radio Ambulante” en referencia al símbolo del hombre latinoamericano, que no se queda quieto, que va en busca de su vida. Este dinamismo de los inmigrantes latinoamericanos a que se refiere Alarcón podría retomar aquella idea del “forasterismo” que consignábamos en J. M. Arguedas. Entrevista en *elcomercio.pe*, 25/04/2012.

como podemos consignar en el siguiente fragmento, que describe el estado de situación y un balance a futuro:

El impacto de la migración forzada en la estructura y dinámica familiar; el ser vistos como desplazados; la cuestión de los niños que de migrantes del campo debieron terminar viviendo en las calles; los que terminaron compulsivamente siendo institucionalizados; lo que puede haber sido para un adolescente o niño el tener que autoinculparse, lo que ha significado haber formado parte de los comités de autodefensa y cómo las comunidades terminaron aceptando esta realidad [...] lo que puede significar para varones y mujeres jóvenes de la autodefensa desfilan portando armas de fuego; el derecho insatisfactoriamente cumplido a la reparación; el significado de referirse a lo vivido como algo ya pasado, ya vivido aunque no olvidado [...] el pasar de ser vistos como víctimas a ser actores de su futuro; la fuerza reestructuradora de sentirse escuchados acogidos y respetados (25).¹⁵

En su novela, Alarcón imagina a la radio como un puente de reconstrucción para esta tarea y es el espacio adonde el niño Víctor se encuentra con Norma, la periodista, que luego de transcurridos diez años del fin de la guerra sigue buscando a su pareja que ha sido desaparecido. En el cierre de la novela, cuando el narrador relata el final del personaje antes de su muerte, se refiere a los soldados encargados de darle muerte: “Eran sólo niños”, como los guerrilleros de la IL: “Todos eran apenas unos niños, y aunque no conocían al prisionero, cada uno, a su manera lamentó su muerte. La guerra estaba llegando a su fin [...]” (381-382).

La crónica

Las narraciones pueden hacernos comprender.
Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan.
Susan Sontag

Como en *Abril Rojo* (donde también aparece la escena de los perros en

¹⁵ Capítulo III del *Informe Final* de la CVR, “El estado abdicó de su función tutelar de la infancia”.

el descenso al infierno del Fiscal Chacaltana), en *La Cuarta Espada* Roncagliolo trabaja con abundante material documental anexando un mapa del Perú con los principales escenarios de las operaciones de Sendero Luminoso y una cronología de los hechos fundamentales de dicha organización. En este desplazamiento de la novela a la crónica, el relato se sostiene en la voz del propio Roncagliolo quien, como periodista investigador, nos recuerda al Rodolfo Walsh de *Operación Masacre*: al valor de prueba del documento y el testimonio se le suma el efecto persuasivo de las situaciones construidas como una novela.

Desde el inicio del capítulo “El pequeño comunista” (en la Primera Parte) Roncagliolo se plantea un plan de acción siguiendo el consejo del periodista inglés Justin Webster acerca de que lo importante es conocer la niñez (en este caso de Guzmán) ya que a partir de los siete años la gente cambia poco y lo esencial se mantiene durante toda la vida. La *infancia* entonces es el espacio ideal para el relato de iniciación pero paradójicamente esta historia se abre con el propio recuerdo de infancia de Roncagliolo, que no es otro que la imagen mencionada de los perros, a través de la fotografía traída por unos exiliados hasta México, donde vivía con su familia durante el asilo político. La foto registra el momento posterior a la acción amenazante, cuando un policía está descolgando uno de los perros bajo la mirada de algunos curiosos, y encuadra la figura de éste en primer plano haciendo equilibrio sobre el poste de luz y el pequeño animal lastimoso con el cartel mencionado casi de la mitad de su tamaño. Si como señala Susan Sontag (2004: 31) “la fotografía es como una cita, máxima o proverbio”, ésta condensó su significación en la memoria del periodista, quien recuerda: “El blanco y negro de la imagen parecía el color de la ciudad. Yo tenía cinco años y ése, por lo que sabía era mi país” (21). Veinticinco años después regresa a Lima para escribir un reportaje sobre el hombre “que decoró tan siniestramente la ciudad” (23).

La memoria activa los recuerdos de infancia y Roncagliolo narra no sólo el desconcierto de los mayores ante la foto y su leyenda que no “repetía los eslóganes habituales contra el imperialismo yanqui”, sino también la inconsciencia de niños como él con el gusto por jugar a la “guerra popular” (22) o el temor de volver al Perú teniendo aquella imagen presente. Este gesto de *desconcierto* parece reaparecer en la voz del narrador-periodista cuando finalmente, luego de contar la infancia y adolescencia de Guzmán, escribe: “lo

único que me permite vincular al tímido estudiante arequipeño con el líder de Sendero Luminoso es su condición de bastardo. Para un niño sentirse diferente a los demás es una de las experiencias más duras” (44). Previamente nos ha hecho conocer episodios fundamentales de la vida de Guzmán, su carrera intelectual brillante, sus gustos literarios, su interés por la política, su necesidad de organizar al pueblo, la percepción del “hombre nuevo” que comenzaba a vivir en él, para terminar reflexionando acerca de la veracidad o no del personaje como encarnación del mal: “de un modo u otro, es una creación nuestra, hemos parido y amamantado a nuestra propia bestia negra” (44).

En la Segunda parte, además de los informes, documentos y entrevistas que sostienen la investigación acerca del desplazamiento de las acciones de Sendero Luminoso de la sierra a la ciudad capital, la intervención de las fuerzas armadas y policiales, y la coexistencia con los narcotraficantes, Roncagliolo recurre a un libro de Hobsbawn, *Revolucionarios*, para explicar que la principal reserva de una guerrilla no es militar sino el apoyo de la población local; justamente esto es lo que iba perdiendo el “pensamiento guía del Presidente Gonzalo” (nombre que se dio a sí mismo Guzmán) a mediados de los 80, creando serias disidencias en el PCP a medida que se endurecía la lucha. El perfil del revolucionario está presente ya desde el epígrafe de J. M. Coetzee que finaliza: “Todos los días está dispuesto a morir”.

Y siempre junto al dato de la historia narrada por un nosotros: “Hasta ese momento, la guerra había sido algo lejano que ocurría en el campo. Sabíamos que existía. Pero nos quedaba lejos, como si fuera en otro país” (162), la huella personal de la historia vivida: “Por esos años, Lima empezó a convertirse en un escenario más cruento. Lo recuerdo bien porque, en la época en que Sendero Luminoso [1988] celebró su primer congreso, yo tuve mi primera novia” (138). Roncagliolo da noticia también del compromiso de su padre con la política a través de Izquierda Unida, y en una anécdota curiosa relata su afición por el ajedrez en los días de la Lima sitiada. Tomando el juego en paralelo con la guerra se refiere a la estrategia clásica (que jugaba su padre) frente a la jugada más arriesgada de Abimael Guzmán: “la estrategia de cercar las ciudades forzaba la sagrada línea ideológica maoísta. Abimael necesitaba consagrar su pensamiento como guía absoluta, para liberarse del dogma de la lucha exclusivamente campesina” (141).

En la Tercera y última parte, se destacan las historias personales a tra-

vés de las entrevistas realizadas por Roncagliolo a las mujeres de Sendero Luminoso, siempre alrededor de la figura de Abimael Guzmán, motivo central de su interés. Estas se realizan en la cárcel, llamada por los senderistas “luminosa trinchera” y se destaca esta expresión, como otras palabras que el periodista va registrando con vocación de lingüista crítico,¹⁶ en correspondencia con lo que había conocido de los dirigentes senderistas: “A diferencia del estilo pragmático del político moderno [...] Para ellos cada palabra estaba perfectamente codificada, y una imprecisión lingüística de su interlocutor podía costarle una respuesta de horas sólo para establecer el sentido exacto de un vocablo” (234).

Roncagliolo exhibe el atractivo y la dificultad del oficio de periodista investigador hasta el final del texto cuando ya con los datos sobre la mesa acerca de las víctimas de la violencia y las posiciones encontradas, las batallas de la memoria, dice: “Es muy difícil alcanzar la verdad en el tema. Sólo hay posiciones, versiones. [...] ¿A quién debo creer?” (214). Y su gran disyuntiva: “Me pregunto si es posible escribir sobre todo esto sin tomar una posición, si existe una verdad independientemente de su narrador” (221). Interrogante que parece desmentido ya en el comienzo del capítulo titulado “Los perros de Deng Xiao Ping” que cierra la primera parte, cuando el periodista refiere la historia a su propia vida: “En 1975, EEUU retiró sus tropas de Vietnam, Franco murió, Sendero Luminoso se planteó pasar a la clandestinidad y yo nací”. Y al cerrarlo vuelve con insistencia aquella imagen: “Dos días después, el centro de Lima amaneció con perros colgando de los postes. La policía pensó que llevaban dinamita, pero los perros sólo tenían carteles que decían: ‘Deng Xiao Peng, hijo de perra’” (93).

Ambos relatos, el cuento de Alarcón y la crónica de Roncagliolo, logran una eficacia estética en la heterogeneidad de sus movimientos que ponen en tensión lo ficcional y lo fáctico. En los pliegues de la subjetivación narrativa se aloja el sentido de un acercamiento y distancia entre los hechos ocurridos

¹⁶ “Uno toma posición desde el vocabulario que escoge. Los asesinatos para las fuerzas armadas, se llaman ‘ejecuciones extrajudiciales’. Para los senderistas, se llaman ‘aniquilamientos selectivos’. Los demás hechos de sangre se llaman ‘acciones’ para los senderistas y ‘operativos’ para los militares. Lo que unos llaman terrorismo otros lo llaman guerra. No existe un lenguaje neutral, esterilizado, que prescinda de una posición. No hay un código cero sin opinión, sin matices personales” (214).

y la vivencia. Mientras que Roncagliolo sigue un *despliegue* pormenorizado por la historia y el testimonio con entrevistas, datos y fotos, Alarcón explora en el *repliegue* un acontecimiento más puntual y personal, pero los dos gestos se articulan en función de una política de la memoria que problematiza la cuestión de la violencia. El procedimiento de subjetivación del relato se intensifica, a través de la introspección, en el texto de *Un lugar llamado Oreja de Perro*.

La novela

el cuerpo de un hijo/ es para siempre/ el
cuerpo de un hijo/ quiero decir/ algo que se
asiste/ se abriga/ el cuerpo de un hijo/ es para siempre/
un objeto pequeño
Laura Forchetti

Iván Tahys salta por encima de los hechos ocurridos en la zona de Oreja de Perro, adonde se sitúa la novela, a un espacio otro, un viaje a “un lugar llamado...”, sintagma que parece referir a un espacio incierto, tal vez un viaje del protagonista hacia sí mismo. Y en vez de “optar siempre por la línea recta” (14) error señalado por el mismo narrador, este viaje contendrá el desvío en su base: como los fantasmas internos del viajero (“las demoradas estelas que dejaban nuestros cuerpos”, 20), la “escenografía” de Oreja de Perro irá cambiando (56) hasta verse “desolada, casi espectral” (130), con los campesinos guardados en sus casas por la presencia de tropas del ejército. La ficción va reconstruyendo el escenario de una zona de Ayacucho, castigada duramente por el terrorismo en los 80, que vive una situación inusual con la visita del presidente Toledo en un año preelectoral (2009) y el periodismo viaja a cubrir el acto de entrega de dinero a los campesinos, “un populismo carente de objetivos concretos salvo la vanidad” (15), en opinión del narrador.

A través de fragmentos de un relato introspectivo se tiñe el texto de una subjetividad poética desde el comienzo (“Aquel tierno asteroide [...] se instaló [...] como una punta del sueño introduciéndose en la realidad” (13), es la primera evocación de su hijo muerto) que el narrador va articulando con la transcripción de algunos testimonios de las víctimas de la violencia política.

Estos testimonios a los que se agrega el relato de vida de algún personaje del lugar, además de su valor documental para la historia narrada, encuentran su justificación en la indagación de la naturaleza humana que realiza el narrador crítico de la banalidad de Mal¹⁷: “La maldad oyéndose como un silbido junto a la respiración de todos los que formábamos parte de esta historia; todos, incluyendo los simples observadores como yo” (17). En este sentido, el humor cínico del personaje de Scaramone, el fotógrafo experimentado que lo acompaña, lector de policiales que habla en una mezcla de “crónica roja y jerga callejera” (33), le ayuda a sortear los obstáculos de esta especie de vía crucis para quien siente como Hamlet, la necesidad de sacrificarse para volver a la armonía perdida (156).

“Mira, esto que ves aquí, yo, soy un fragmento, un pedazo.” (71) la presentación de sí mismo que el narrador imagina con relación al personaje de Maru, del grupo de antropólogos que comparten la estadía, es un modo para llegar a este sujeto “con fobia social” (145), del que vamos conociendo el dolor que lo ha convertido –según dice– en un “animal vulnerable, un animal en extinción” (69) después de la muerte de Paulo su hijo de cuatro años, por un ataque de epilepsia, episodio contado con tiernos detalles que terminan en esta conclusión: “Uno tiene un hijo, lo hace dormir, lo cuida, lo alimenta, se acostumbra a él, y luego deja de tenerlo. Desaparece” (89). La violencia oscura, silenciosa, sufrida con esta experiencia encuentra en el tono íntimo¹⁸, la manera de representar el dolor y sirve de puente a la otra violencia brutal que atraviesa el texto, y el hijo, un vínculo entre la memoria personal y la colectiva. En este sentido, la habilidad del narrador se cuele en las primeras páginas del texto al decir: “Sólo mediante una representación convincente podemos acercarnos al hecho objetivo, real, del terror y la crueldad” (18), planteo que, aunque referido a los testigos que debían “saber fingir” para poder transmitir la verdad, podemos extrapolar al propio texto en sus estrategias de represen-

¹⁷ Hannah Arendt (2001) es quien ha teorizado sobre este concepto. “El alejamiento de la realidad y la irreflexión puede causar más daño que todos los malos instintos inherentes a la naturaleza humana” (434).

¹⁸ El lenguaje poético es el registro apropiado para representar el dolor y respecto de este tema recordamos el poema de Laura Forchetti (ver el epígrafe de Forchetti, L. & G. San Román, 2010). Libro en homenaje a María Salomón quien vivió en Coronel Dorrego, Pcia. de Bs. As. Sus tres hijos desaparecieron en 1977 durante la dictadura argentina, murió en 1982.

tación. Así, los testimonios tomados por la CVR que el narrador, interesado más por el mal que por la verdad, ha visto durante horas por TV sirven de disparador para las reflexiones acerca del ser humano y como un modo de entrar en la historia que se va a narrar. Frases anotadas en su libreta de las que resulta un artículo con un llamamiento a no acostumbrarse a la impunidad, al horror, al Mal (escrita con mayúsculas). Pareciera que la recuperación de la experiencia permite ese doble juego entre vivencia y conocimiento, en la que el narrador se interroga y explora una respuesta intelectual y emocional del individuo o del grupo social, ante las repeticiones del mismo acontecimiento (Jay, 2009: 238). Uno decía, otro, otro, uno más, las voces de los testigos relatan distintas escenas de horror pero el acontecimiento se repite: la pérdida o desaparición de un hijo, una madre o un padre. Y paralelamente al pasaje de los videos,¹⁹ el narrador va sufriendo un efecto intenso y cierta identificación afectiva. Pero es en la secuencia de su primer encuentro con la antropóloga donde recibe la versión directa de quien ha asistido a las audiencias “en las que he visto desgarrarse a campesinos con docenas de hijos por la pérdida de cualquiera de sus hijos desaparecidos” (99). “Niños, madres, ancianos [...] todavía hay enterrados en fosas comunes que aún no descubrimos”. El personaje de Maru es la voz citada por el narrador para darnos a conocer la lucha activa de los universitarios contra Fujimori o los pronunciamientos a favor de las actuaciones de la CVR y sus enfrentamientos con el gobierno de Toledo. El recuerdo de la joven mujer quechua frente al grupo de antropólogos, aplastada su cabeza por una piedra “manchada de rojo por la sangre. Como si fuera la roca misma la que sangrara” (98), suscita la pregunta de Maru que resuena y se amplifica en el texto: “¿Alguna vez te ha sucedido algo tan fuerte, tan fuerte, que quisieras sacarte ese recuerdo del cerebro como si fuera algo sólido, un ladrillo, una tuerca, la pieza de un rompecabezas?” (99). Esta voz citada casi inescindible de la voz narradora resume la lucha del protagonista y su propia necesidad de olvido (que se repite con variantes en anotaciones del cuaderno 47, 103) y a su vez dialoga con el epígrafe de Nooteboom que compara el sufrimiento con un mineral que debería tener un peso específico

¹⁹ LaCapra (2005) llama la atención sobre el problema de la relación afectiva que se establece en las entrevistas a sobrevivientes sobre todo en el caso del trabajo con videos, “problema que comprende la tensa relación entre los procedimientos de reconstrucción objetiva del pasado y la respuesta empática” (106).

propio. Entre el duelo abierto y público (Butler, 2010: 65) de las víctimas y el duelo silencioso del protagonista se juega el potencial político del texto que Thays va tallando con maestría, como aquella “piedra de sangre hirviente”²⁰ de José M. Arguedas, en ese permanente vaivén entre memoria colectiva y vida privada, frente a la injusticia y la pérdida.

La vulnerabilidad del protagonista se hace palpable en numerosas imágenes de fragilidad que afectan sus sentidos, su cuerpo (náuseas, insomnio, migrañas, diarreas, falta de respuesta sexual), lo que acrecienta su búsqueda de olvido como surge de una anotación del cuaderno: “¿Por qué preocuparme por el pasado si tengo que ocuparme del presente? ¿Dónde he extraviado en este instante, cuando tanto lo necesito, el anestésico instinto de conservación?” (47). Y entre enigmas sin resolver y misterios por venir se dibuja la imagen de la derrota que se proyecta en su propia vida.

Es el vínculo afectivo con Jazmín el que va anudando varios hilos del relato y abre una instancia clave de la historia. El hecho de que se trate de una mujer embarazada conmueve al narrador, cuando ella enuncia un “nosotros” que incluye “esa presencia submarina, nadando en la sobriedad del líquido amniótico” (134). Se trata de un personaje cuya historia de vida ligada fuertemente a la zona de Ayacucho vamos conociendo de a poco en función de la intriga. Como anticipáramos, su niñez en la zona del terrorismo durante los 80 permite tener de cerca el testimonio de la violencia en episodios como los cadáveres de perros “colgados en postes o arrojados en veredas” (134) con leyendas amenazantes, de lo que el nombre Oreja de perro –dice– podría ser “una premonición”, mientras su condición de vidente que recubre de cierto tono misterioso parte de la historia, seduce con sus visiones al protagonista. Es ella quien durante sus escauceos amorosos le transmite aquella idea de “rendirse y no seguir luchando, recoger tus restos y empezar de nuevo” (60), de acuerdo a las voces escuchadas del futuro en el que lo ve con una espada rota frente al enemigo victorioso, símbolo de la derrota que debe aceptar. La singularidad de esta “chola” (74) (modo de nombrarla para marcar la distancia de sus mundos) logra despertar una fuerte empatía al punto de que

²⁰ Recordemos aquel pasaje de *Los ríos profundos* en el que Ernesto, ante el muro incaico, evoca una canción quechua que repite la frase “río de sangre” que se va modificando hasta esa “piedra de sangre hirviente” (7).

en este episodio único parece adelgazarse la voz del narrador para activar el recuerdo en la voz de esta sobreviviente, de quien finalmente no se sabrá el destino final. El registro indirecto logra una reconstrucción de aquel acontecimiento traumático fechado en 1991 de la búsqueda de su madre –secuestrada, torturada y luego desaparecida– a través del diálogo sinuoso que la niña Jazmín ha mantenido con un policía. Llegados a este punto, la historia se acelera con los sucesos del presente ya que paralelamente a la ceremonia del presidente, el pueblo va cambiando por la aparición del cadáver de un soldado. El enigma otorga suspenso al relato que se acerca a la línea del policial; la imposibilidad de acceder a la verdad y la complicidad entre el gobierno y las fuerzas militares tiñen el escenario con las circunstancias políticas (186) testimonios de una violencia que no cesa, de las heridas todavía abiertas.

Las anotaciones en el cuaderno que acompañan todo el tiempo al narrador como un diario de viaje, se pueden leer vinculadas a un proyecto de escritura que se va desplegando en el texto. Mientras piensa “qué punto de vista tomar” frente a la crónica de la visita del presidente (106) el relato se ha multiplicado en cartas, videos, testimonios, recuerdos, recortes de periódicos, fragmentos de lenguajes sobre los que expresa que no sostienen la memoria sino que la reemplazan (82) y sirven de presupuesto a su posición acerca de que: “El antónimo ideal de la memoria debe ser la imaginación, fantasear, hacer ficción. No la amnesia” (178).²¹ En la estrategia de Thays podríamos reconocer “la perspectiva exterior”²² que sintetiza la mirada del escritor viajero. De este modo vamos conociendo el vínculo irremplazable de la ficción literaria como modo de representación de la violencia de la historia pasada y aún presente que permite narrar desde “las ruinas del sentido” como sostiene Nelly Richard (1999: 32).²³ Restaurar la capacidad de pronunciar el sentido

²¹ En sus “Reflexiones sobre el olvido” Yosef Yerushalmi (1998) se pregunta: “¿Es posible que el antónimo de ‘el olvido’ no sea ‘la memoria’ sino la *justicia*?”, pregunta que merodea tácitamente el texto.

²² La mención de Gombrowicz en el texto permite esta asociación ya que su singularidad narrativa fue caracterizada por J. J Saer como la “perspectiva exterior”. Mención que aparece en el espacio de una escena de lectura junto a Jazmín (“voy a leer todo lo que tú me digas”) (136) que nos recuerda a Zoila Chira y el maestro Martín de *La violencia del tiempo* de M. Gutiérrez.

²³ Nelly Richard plantea que “el *dilema de la lengua* surge en Chile de la necesidad de

y denunciar los signos de la violencia con la mediación de ese lenguaje es un pensamiento que encontramos también en el texto cuando en el final de la novela el narrador-protagonista piensa: “Pronto nada de eso significará nada. Y la memoria, esa espía, será reemplazada por una ficción en la que todo tendrá sentido” (207).

La estrategia ficcional de Thays atraviesa la novela con otras autorreferencias que van puntuando el texto; una y fundamental es la permanente referencia a una carta que nunca se escribe aunque podemos encontrar sus trazos diseminados no sólo en el modo intimista de dirigirse al lector sino también en las constantes referencias e interpelaciones al personaje de Mónica, madre de su hijo, quien efectivamente le ha dejado una carta antes de su partida a la sierra. En la imaginación del narrador se representa un modo de escribir en el que: “la primera frase, [...] debe ser contundente pero vacía de significado porque el lector aún no sabe adónde lo conducirá el viaje o, en todo caso, cuáles son las reglas que lo rigen” (23), planteo por el que nos sentimos interpelados y de entrada predispuestos a ese juego de la escritura en el que las reglas son transgredidas. Como el rompecabezas que el narrador debe armar al final de su viaje respecto de los hechos ocurridos, la estructura del texto se presenta en breves capítulos como piezas que debemos ir ajustando para componer un relato que salta constantemente en tiempo y espacio. La carta rota en pedazos es el motivo de un sueño angustioso que como otros sueños relatados por el protagonista emergen en fragmentos autobiográficos con insistencia a lo largo del texto. Los *sueños de infancia* reverberan en el texto y se convierten en un lenguaje que articula dos infancias, la del padre y la del hijo, en las que se destaca el carácter silencioso de ambos sobre lo que vuelve su pensamiento monotemático, como el carrusel del sueño que gira sobre su propio eje, acerca del futuro, de la felicidad, el amor y la muerte cuando “ésta era sólo una palabra” (104). Así, las palabras como criaturas surgidas del horror de la página en blanco no sólo son mencionadas²⁴ sino

recobrar la palabra después de los estallidos de la dictadura que casi privó a la experiencia de los nombres disponibles para comunicar la violencia de la mutilación”. Señala que (26) “los límites impuestos a los desbordes de *nombres, cuerpos y experiencias*” sólo permiten narrar juntando fragmentos de lenguaje y es el camino posible de la literatura y el arte en la producción de lenguajes (cursiva en el original).

²⁴ El narrador hace hincapié no sólo en las faltas de ortografía de la carta de Tomás por ej.

también elegidas de un modo especial en la interrogación, la repetición o en breves frases rodeadas de blancos, al modo del ritmo poético, interrumpiendo la continuidad de la escritura narrativa.

Thays realiza un trabajo minucioso para rescatar o reinventar el valor perdido de “las aburridas palabras” (13), tarea que lleva adelante el periodista-escritor desde la apertura del texto en su desplazamiento del registro de la noticia a su libreta personal. En este sentido parece seguir la sugerencia de Richard (32) para mantener la historia abierta a nuevas lecturas y sentidos “que hoy se valen de palabras sin emoción ni temblor para transmitir significados políticos que han caído en la rutina de los informativos noticiosos”. Al mismo tiempo percibimos en este narrador un desasosiego (entre el afecto y la reflexión) que se va transmitiendo como una tensión permanente entre el mundo de la sierra y el de la costa, esos mundos, tal vez irreconciliables²⁵, o el límite de una travesía a la que ha llegado por azar.

En el final, una escena de lectura²⁶ nos devuelve un narrador ahora risueño que cuenta la anécdota de un libro sobre Diderot quien durante la recolección de datos para su *Enciclopedia*, entrevista a un ciego que “utilizaba sus brazos para ver el mundo” (209) y que por todo milagro solo pedía a Dios tener brazos más largos. Si por un lado podría funcionar como anécdota ejemplar de la aceptación de lo irreparable también es posible entenderla en

en biolación “con aquella b grotesca, obscena que yo no puedo dejar de mirar...” (126) sino que destaca la extrañeza (otro gesto de distancia) de algunas expresiones que siempre le llamaron la atención como “pelos y señales”. El trabajo de precisión de la escritura que se hace explícito: “¿Por qué califico de ‘huraños’ a los campesinos? Me corrijo: cautos hay que decir de ellos” (130), también se ocupa de marcar diferencias con el quechua “incomprensible” de los campesinos recortados como en una postal de una “pésima novela indigenista” (105), o subrayar aquellas palabras que señalan diferencias de clase como en el diálogo ríspido que mantiene con Tomás quien lo increpa en términos de “limeñito” o “pituto”.

²⁵ Al respecto opina Elmore (2009): “el puente que se tiende entre el narrador y los lugareños es la vivencia de la pérdida. La cercanía física entre el periodista costeño y los campesinos serranos no da lugar a un diálogo ni a un encuentro, pues la novela no desciende a proponer una fantasía reparadora de unidad y reconciliación; a su manera, ni épica ni propagandística, el relato de Thays muestra que en el Perú los traumas históricos persisten y los abismos culturales no han dejado de ser hondos”.

²⁶ Son numerosas las referencias literarias y de películas que pueblan el texto y configuran lo que Silvia Molloy (1996) llama “escena de lectura” en la elaboración textual del yo. Como otros objetos en la autobiografía, el libro se convierte en atributo del sujeto y cuenta su historia (28).

un presente en el que ya “ni razón ni necesidad rigen la historia” (Villoro, 1995: 20), que se convierte de este modo en un azar impredecible.

Se podría decir que la novela de Thays, frente al cuento de Alarcón o la crónica de Roncagliolo, ha permitido un ahondamiento de la subjetivación en la voz y perspectiva narrativa. El relato en primera persona y su autofiguración en la escritura como un sujeto en crisis, se propaga por el texto no sólo en la percepción del dolor y del mal o en el juego constante entre memoria y olvido, sino en esa permanente referencia a la escritura como el único espacio de liberación y de búsqueda del sentido (tal vez de justicia).

Es posible concluir de nuestra lectura que los tres escritores, Alarcón, Roncagliolo y Thays, alejados generacionalmente de aquella estética vinculada a los ideales políticos del socialismo, ponen en jaque las formas del realismo y expresan su posición con el desencanto y la interpelación. Si por un lado la crónica testimonial puede leerse como literatura que cuestiona la realidad de la experiencia en los interrogantes de Roncagliolo, por otro lado, Thays y Alarcón conciben una ficción que bordea el testimonio real con toda su carga de incertidumbre. Al mismo tiempo reconocemos otras formas de abordar el relato de la violencia política, no solo en el gesto de disidencia respecto de la concepción de la historia y la memoria acerca de que el pasado no puede determinar el futuro, sino también en el giro subjetivo que vincula el texto narrativo a una autobiografía en la que ocupa un lugar central el tema de la infancia con diversas resonancias que articulan la historia individual con la memoria colectiva.

Con la mirada y el oído alerta (metáforas en sus ficciones) estos narradores construyen un lenguaje que va más allá de los hechos narrados acerca de la guerra, nos permite entrever las huellas del dolor y los efectos de la violencia de ese período tan cruel en la historia del Perú.

Bibliografía

Textos literarios

- Arguedas, J. M. (1965). *Los ríos profundos*. La Habana: Casa De Las Américas.
- Alarcón, D. (2006). 26 de julio de 1979. En Alarcón, D. (2010). *El futuro no es nuestro*. Nueva narrativa latinoamericana (selección y prólogo de Diego Trellez Paz). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Alarcón, D. (2008). *Radio Ciudad Perdida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Forchetti, L. & San Roman, G. (2010). *El objeto pequeño*. vacasagrada ediciones.
- Roncagliolo, S. (2007). *La cuarta espada*. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso. Buenos Aires: Debate.
- Thays, I. (2008). *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona: Anagrama.

Textos Críticos

- Achugar, H. (1997). Leones, cazadores e historiadores, a propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento. En *Papeles de Montevideo*, Nº 1, 59-70.
- Arendt, H. (2001). *Eichmann en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Butler, J. (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Cornejo - Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural de las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Butler, J. (1994). Tradición migrante e intertextualidad multicultural. En *Hoja Naviera*, Año II, Nº 3, noviembre, 5-15.
- Degregori, C. I. (2007). Por qué apareció Sendero Luminoso en Ayacucho? El desarrollo de la educación y la generación del 69 en Ayacucho y Huanta. En Pérotin-Dumon, A. (dir.) *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Recuperado de: www.historizarelpasadovivo.cl
- Dumon, A. (2009). Espacios de la memoria, batalla por la memoria. En *Revista Argumentos*, año 3, nº 4 septiembre. Recuperado de www.revistargumentos.org.pe.
- Elmore, P. (2009). El viaje interior. En *Hueso Húmero 53*. La Coruña.
- Flores Galindo, A. (1999). *La tradición autoritaria: violencia y democracia en el Perú*. Recuperado de: www.cholonautas.edu.pe Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.
- Gorriti, G. (2008). *Sendero. Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima: Planeta.
- Gutiérrez, M. (2008). La generación del 50: Un mundo dividido, 20 años después. Prólogo de la 2da edición. Recuperado de: www.zonadenoticias.blogspot.com

- Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Informe Final*. Recuperado de: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- Jay, M. (2009). Política y experiencia. En *Cantos de experiència*. Buenos Aires: Paidós, pp. 207-257.
- Klarén, P. F. (2007). 'El tiempo del miedo' (1980-2000), la violencia moderna y la larga duración en la historia peruana. Recuperado de: www.historizarelpasadovivo.cl
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Manrique, N. (2002). Introducción. En *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Disponible en www.ciberayllu.org
- Mariátegui, J. C. (1979/1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Serie popular ERA.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: F.C.E.
- Pérotin-Dumon, A. (dir.) (2007). Perú veinte años de violencia reciente. Introducción. En *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Recuperado de: www.historizarelpasadovivo.cl
- Richard, N. (1999). La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales. En *Punto de Vista*, 63, pp.26-33.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: F.C.E.
- Trelles Paz, D. (2009) (Selección y prólogo). *El futuro no es nuestro*. Nueva narrativa latinoamericana. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Torre, M. E. (2008). Senderos de la narración: entre Alonso Cueto y Santiago Roncagliolo. Edición en CD de las Actas del *III Congreso Internacional Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Universidad Nacional de Buenos Aires. ISBN 978-987-1450-53-4.
- Torre, M. E. (2009). Cuerpos de la violencia. Literatura y política en Alonso Cueto. Actas on line del *VII Congreso Internacional Orbis Tertius Estados de la cuestión*. ISSN 1851-7811, recuperado de: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/Torre.pdf>
- Torre, M. E. (2010). Narrar la violencia: *En octubre no hay milagros* de

- Oswaldo Reynoso. En Actas on line del *IV Congreso Internacional de Letras Transformaciones culturales: Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario*. Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. ISBN: 978-987-1785-51-3
- Torre, M. E. (2014). Entre la fundación y el derrumbe: *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez. En Amar Sánchez, A. M. y T. Basile (eds.). *Derrota, melancolía y desarme. Los años '90 en la narrativa latinoamericana* (en prensa). Número Especial de la Revista Iberoamericana, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburgh.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Villoro, L. (1995). Filosofía para un fin de época. En *La tenacidad de la política*. México: Universidad Autónoma de México.
- Yerushalmi, Y. (1998). Reflexiones sobre el olvido. En *Los usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Narrativas de la violencia: hipérbole y exceso en Insensatez de Horacio Castellanos Moya¹

Celina Manzoni

En algún momento se conocía este secreto, que ahora, sin embargo, se ha olvidado: el mundo está compuesto por fragmentos que se desintegran, es un caos oscuro e inconexo sólo sostenido por la escritura.

Imre Kertész

Error/Escribir

Los viajes, las migraciones, las diversas modalidades del exilio, las llamadas nuevas guerras y otros avatares de nuestra contemporaneidad han cuajado en la articulación de universos culturales atravesados por la perplejidad. Complejas operaciones de escritura transforman los lenguajes y la sintaxis de las narraciones para proponer nuevos relatos que, instalados a su vez en los difusos márgenes que convencionalmente delimitan espacios y géneros, transforman, entre otros imaginarios, las poéticas de la violencia.

En un ademán que superpone culturas, ciudades, lenguas, Guillermo Rosales publica en Miami un texto brutal en su desamparo y audacia: *Boarding Home*. Como en “Final de un cuento” de Reinaldo Arenas, dos mundos se

¹ Una versión anterior con el título “Escritura de los límites: hipérbole, exceso y dislocación de la escritura. A propósito de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya” fue publicada en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 327-343.

cruzan en la breve novela de Rosales, el de Miami y el de La Habana, con el resultado de que el protagonista no acierta a reconocer la propia imagen en las vidrieras espejadas de la ciudad cuando se retira cantando bajito una canción de los Beatles: “Nowhere man in nowhere land” (Manzoni, 2012: 89-106). Como en muchos otros textos publicados en la zona de pasaje de uno a otro siglo, los espacios, muchas veces urbanos, parecen constituirse en una compleja tensión entre aceptación y rechazo, cercanía y extrañamiento correlativa de la que desgarrar a los personajes: “los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea” (Augé, 2005: 110).

Se tensan las contradicciones en torno a las grandes urbes: el DF, una ciudad amada, apropiada y reapropiada en novelas tan diferentes entre sí como *Y retiemble en sus centros la tierra* de Gonzalo Celorio y *Amuleto* de Roberto Bolaño; Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo; La Habana en registros tan opuestos como “Un arte de hacer ruinas” de Antonio José Ponte y *El rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez; Buenos Aires en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. Ciudades propias, apropiadas, nombradas una y otra vez en sus calles, sus rincones, sus edificios en ruinas o en la memoria de lo que fueron: todo parece apuntar a la conformación de una hermenéutica de la pérdida. En un esguince de ese juego de reconocimiento-desconocimiento, plenitud-falta, *Insensatez* (2005) de Horacio Castellanos Moya conforma, en cambio, una ciudad ajena, una ciudad que nunca se nombra pero sobre la cual flota, también ominosa, la sombra del desastre.

Lo que podría parecer en este rápido recuento un catálogo sospechosamente turístico, sólo se propone abrir una reflexión, que podría ser mucho más amplia, acerca de las transformaciones de los lenguajes que sustenta esa casi desaforada creación de nuevos espacios urbanos y de nuevas estéticas en la que los quiebres de la lengua y de la memoria identitaria articulan, por una parte, nuevos modos de narrar la violencia y provocan, entre otros efectos, una desmitificación de los modelos urbanos que en los sesenta espejaron en los brillantes textos de Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes o Vargas Llosa. Una violenta fragmentación afecta los modos de una imaginación errabunda que atraviesa no sólo a los personajes de las novelas sino a los escritores. Así sucede también con Horacio Castellanos Moya, nacido en Honduras, hijo de padre salvadoreño, residente en El Salvador, México, Guatemala, Ca-

nadá, Estados Unidos, Alemania y otros países europeos que, puede decirse, parece realizar ejemplarmente una errancia que afecta a los protagonistas de sus narraciones y también al narrador de *Insensatez*.

Con sus libros, los de Arturo Arias, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa, Eduardo Halfon o Sergio Ramírez y con un renovado interés editorial tanto por la prosa como por la poesía de la región, después de décadas de violencia y de olvido, la literatura de esa estrecha franja de tierra entre el sur y el norte de América, ha vuelto a circular algo más allá de los límites de la ciudad letrada. Una literatura que en Guatemala se constituye en la manifestación más reciente de una compleja tradición que en el siglo XX pareció condensarse en la fama de Miguel Ángel Asturias, la universal admiración por Augusto Monterroso y por Luis Cardoza y Aragón, o, en otro registro, por el explosivo interés que provocó la más reciente tradición del testimonio inaugurada allí con el exitoso *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*.

Los cruces de tradiciones entre una cultura mestiza (“ladina”) y la intensa reivindicación de la cultura maya, objeto de renovado interés académico por parte de los llamados estudios subalternos, han sido motivo de análisis en términos altamente polémicos por Arturo Arias (2000) y por Mario Roberto Morales (2000). De ese modo, la inclusión de la literatura centroamericana en el mapa continental de las letras del siglo XXI, aunque todavía incompleta, propone algo más que una ampliación del registro; diluye el aura de invisibilidad de que había estado rodeado un imaginario formidable que no puede menos que remitirse al *Popol Vuh*, un texto que en sus propias vicisitudes (destrucción, pérdida, ocultamiento, traducción, retraducción) parece constituirse en el epítome de una cultura poderosa que, si afincada secularmente al mismo tiempo se proyecta como fragmentada y hasta nómada.

Borrar/Encubrir

Aunque *Insensatez* apuesta por la ficción, como de manera ostensible destaca uno de los paratextos de la novela, no es posible evitar que la lectura se inserte en esa lábil frontera, esa como tierra de nadie en la que se demoran la ficción y la historia del presente. El narrador protagonista, extranjero en tierra ajena, propone desde la primera frase una inmersión en lo espantoso. Comprometido en la corrección de estilo de un informe sobre la violación de los derechos humanos en un país que no es el suyo, se sumerge en la perturba-

ción, la duda y la desconfianza, y en ese complejo movimiento, mientras que por un lado ratifica la voluntad de cumplir con un contrato profesional cuyo carácter crematístico exhibe, por el otro pretende apartarse, cerrar los ojos, huir de lo que de manera forzosa se presenta a su mirada.

El texto surge del impacto que le provoca la “incursión en esas mil cien cuartillas impresas” (Castellanos Moya, 2005: 13). Una tensión en cuyo vórtice construye una compleja estrategia narrativa que, en una primera flexión, se apoya en el encubrimiento de los nombres: de la ciudad y del país en el que se desarrolla la acción, de personas históricas –Rigoberta Menchú, monseñor Juan José Girardi, Carlos María Beristain, a veces reemplazados por las funciones que desempeñan, otras escondidos bajo nombres falsos. Una estrategia que al ocultar las referencias, problematiza los códigos de la representación y propicia una atmósfera de secreto que involucra al mismo narrador, quien, amparado en la convención de la narración en primera persona, nubla su nombre así como nubla el nombre del destinatario o destinataria del libro: “A S. D., quien me hizo prometerle que jamás le dedicaría este libro” (Castellanos Moya, 2005: 9), dando cuenta de paso de la violación de un pacto de silencio. El gesto del encubrimiento, leído además en el contexto de la advertencia antes mencionada, más que proponer un juego de intriga y suspenso, que por lo demás logra, parece insinuar la peligrosidad de su revelación, algo que, *mutatis mutandis*, volvería justificable el clima persecutorio que atraviesa todo el relato.

La primera frase del libro, *Yo no estoy completo de la mente* (Castellanos Moya, 2005: 13), desglosada de un testimonio atribuido a un indígena cakchiquel sobreviviente del desastre y escrita en bastardilla, instala otro límite borroso, esa zona en la que parecen ponerse a prueba los frágiles bordes genéricos que separan el testimonio de la ficción. Surgida del estupor, desata, junto con la pasión coleccionista de frases, la paranoia del narrador, un delirio de persecución que lo convierte en un personaje intratable, violento y absurdo. Arrastrado y consumido por una forma o un grado de la locura en la que se siente inmerso, su violencia se sobreimprime a la violencia que realizan los testimonios. Se van borrando los límites entre lo que lee y lo que escribe o reescribe, para constituir un texto en el que, superada la estética del testimonio tal como fue canonizada en los años setenta, las voces se le imponen con la fuerza de la gran poesía, ajena tanto a la compunción de las buenas conciencias como a la hipocresía de la corrección política.

Escribir/Injuriar

Insensatez, lo mismo que *El asco*, una novela que suscitó encendidas polémicas y hasta amenazas de muerte a su autor, se sustenta en una estética que apuesta al uso de la diatriba, una figura retórica que se vincula con la injuria y con la imprecación, eventualmente con la ironía, y que en sus orígenes dio lugar con Bion (c.325-255 AC) a la diatriba cínica, finalmente una forma de discurso moral tal como se desprende de las definiciones del diccionario. Quizás haya que buscar en este uso proliferante de la diatriba la frecuente atribución de cinismo a la prosa de Castellanos Moya aunque, contradictoriamente, no se la diferencie del cinismo vulgar y se ignore su carácter subversivo cuando las formas del cinismo que se leen de manera oblicua en *Insensatez* se perfilan más bien como herederas de las originadas en el cinismo de Diógenes. Una actitud filosófica que, en palabras de Michel Onfray, propone “una gaya ciencia, un alegre saber insolente y una sabiduría práctica eficaz” y que remite a una definición clásica del cinismo debida a M. Goulet-Cazé:

Tras la causticidad de Diógenes y su intención de provocar, percibimos una actitud filosófica seria, tal como puede haber sido la de Sócrates. Si se dedicó a hacer caer una tras otra las máscaras de la vida civilizada y a oponer a la hipocresía en boga las costumbres del “perro”, ello se debe a que Diógenes creía que podía proponer a los hombres un camino que los condujera a la felicidad (Onfray, 2002: 32).

En la estela de la misma reflexión, además del sentido lúdico del cinismo, del humorismo que corroe a la *doxa*, me interesa su carácter ético sobre todo en sus relaciones con la estética, dicho esto en la sospecha de que la ética sería una modalidad del estilo, en el sentido de un estilo de vida pero también de un modo del arte que constituye nuevas formas de escritura a partir de una reconversión de retóricas probadamente eficaces. Las formas clásicas de la diatriba y de la injuria, propias de una moralidad cínica, se articularían en la prosa de Castellanos Moya como un modo de quebrar automatismos de género (novela, testimonio) y en ese sentido se las podría vincular con un amplio registro de la literatura latinoamericana que juega a la desestabilización de ritos escriturarios o que realiza un uso desestabilizador de recursos, estéticas y retóricas sea por proliferación, inversión o menoscabo, entre otros varios

posibles procedimientos. Un gesto que podríamos reconocer también en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo con sus violentas operaciones de traducción, escritura y reescritura (Manzoni, 2004: 45-55).

Si en “Arte de injuriar” Borges destaca irónicamente como cualidad del género el “contrabando pertinaz de argumentos necesariamente confusos” mientras recupera su origen en “la tenebrosa raíz de la sátira” (1953: 150, 151); si también se lo puede relacionar con formas más o menos sutiles del humor siempre entendido como crítica del poder, de cierta moralidad o simplemente de las supersticiones, un uso de la diatriba o de la injuria como exceso, al provocar, entre otros efectos, la risa sarcástica parece transgredir también los límites de las buenas costumbres y el gusto. En *Insensatez* además, el uso hiperbólico de la diatriba desata una desconfianza en los individuos pero sobre todo en las instituciones, todas las instituciones, aun aquellas que tradicionalmente parecen instaladas en el ilusorio espacio del bien absoluto.

Aunque su facundia se inhibe, casi se podría decir que se paraliza ante la muchacha torturada por Octavio Pérez Mena, el humor chocarrero desata como en cascada un machismo desaforado que se ensaña en las jóvenes españolas con las que el narrador fantasea. De todos modos, el blanco de sus diatribas, más que las personas, como en todo discurso moral, serán los vicios: para el caso, la corrección política, la hipocresía, la indiferencia vestida de bondad y compromiso, el oportunismo de la astuta conveniencia.

En el oprimente contexto de oscuridad y encubrimiento en que se desenvuelve la novela, la exaltada paranoia y la violencia de la injuria parecen sostener y agudizar un buscado efecto de distanciamiento al cuestionar la relación entre el mundo, el autor, el texto y el lector, pero, por sobre toda otra consideración, parecen funcionar como un contrapunto salvaje al horror y el miedo que desata la lectura de los testimonios.

La proliferación de la injuria como estética se constituye así, aunque pueda parecer contradictorio, en una estrategia que posibilita el avance de la narración. Como en *Estrella distante* de Roberto Bolaño, *Insensatez* trata de responder a una pregunta que compromete la pulsión ética y la búsqueda artística: ¿Cómo narrar el horror? Si la formulación de la pregunta es más o menos la misma, la configuración de las respuestas es diversa. Castellanos Moya propone una articulación del texto a partir de las frases pronunciadas por hablantes cuya lengua materna no sería el español; en cualquier caso, esas

frases resultan doblemente descoyuntadas, por su sintaxis sí pero también por la violencia a que se las somete al arrancarlas del texto original para incorporarlas a la clandestina libreta de apuntes del narrador que se va armando como un texto dentro del texto, un segundo libro, una verdadera puesta en abismo, un espacio de apropiación-reapropiación que involucra también al lector.

Glosar/Traducir

En el origen del libro existe un documento que recupera los informes de los sobrevivientes de 36 años de guerra civil en Guatemala (1960-1996) recogidos por una cadena de voluntarios: grupos de catequistas seguidos de los encargados de transcribir las cintas grabadas del maya al castellano, equipos de profesionales que clasificaron y analizaron los testimonios y redactaron el informe final.² A partir de ese material Castellanos Moya realiza una serie de operaciones de escritura que pasa por una compleja apropiación y reapropiación de las frases de los testigos. En ese camino realiza movimientos vinculados en parte con la práctica de la glosa en el sentido de su acepción más corriente: “explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender” (*Diccionario de la Lengua Española*, RAE). Las formas de la glosa que despliega son diversas: en algunos casos parecen ceñirse a un comentario amplio acerca de los sentidos que se desprenden de una frase. *Yo no estoy completo de la mente*, que como se ha dicho está en el origen del relato, y que desata el tono angustioso y precipitado de la reflexión acerca del impacto que provoca en el narrador, no sólo porque supone en el hablante un grado de perturbación mental simultáneo a la conciencia del quiebre de la cordura, sino porque el motivo de ese trastorno hace extensiva la locura a la totalidad de los habitantes de un país en el que ese horror pudo suceder, a quienes elaboraron el informe y al propio narrador que concluye: “Yo tengo que estar mucho menos completo de la mente que estos sujetos” (Castellanos Moya, 2005: 15).

El concepto de glosa como comentario autorizaría, por lo demás, su ampliación al ejercicio de la traducción, lo que Borges denominó “las traslaciones literarias”, un gesto que realizó de manera notoria en sus ensayos y en

² Carlos María Beristain fue el coordinador del Informe REMHI (Proyecto de Reconstrucción de la Memoria Histórica de Guatemala), presentado públicamente el 24 de abril de 1998 por monseñor Juan José Girardi quien fue asesinado dos días después.

su propia práctica y que lo llevó a suponer que los dos tipos de traducciones (la literal y la que practica la perífrasis), se corresponderían con dos tipos de mentalidades: la romántica que reverencia al individuo y justifica la literalidad y la clásica que aprovecha los repertorios de la propia lengua al verter un original. A partir de esos parámetros, así como de la posibilidad de traducir en el interior de una misma lengua, imagina dos versiones de los primeros versos del *Martín Fierro* y aunque ambas resultan ridículas, la broma subraya los lazos entre la traducción y la creación literaria y hasta cierto punto, su apuesta por la perífrasis. Reconoce sin embargo, que una traducción podrá parecer más pobre que su original:

también los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes [...]. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor (Borges, 1997: 256).

La necesidad retórica de explicar una escritura y de explicar a los sujetos que intervienen en ella colocaría al narrador, como al traductor, ante una serie de opciones interpretativas, lo que Borges denominó: “un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (1964: 105). Ese proceso de traducción dentro del mismo código no sólo constituye, como la glosa, una escritura siempre preocupada por explicar y explicarse, sino también un narrador en continuo desplazamiento lingüístico para asegurar un verosímil que, en este texto, de manera constante intenta ser negado por meramente insoportable.

Otra variante de la glosa en *Insensatez* evoca un ejercicio de estilo o más bien de crítica literaria: las frases que lee en el transcurso de su primer día de trabajo, no sólo “parecían cápsulas concentradas de dolor [sino que] tenían tal sonoridad, fuerza y profundidad que yo había apuntado ya algunas de ellas en mi libreta personal” (Castellanos Moya, 2005: 30). El entusiasmo por la intensidad de esas expresiones lo lleva a prodigarlas entre sus interlocutores que, por regla casi general, quedan al margen del impacto que conmueve al narrador. La fuerza de la palabra lo conduce a insistir ante su único amigo, el compadre Toto: se propone

mostrarle la riqueza de lenguaje de sus mal llamados compatriotas aborígenes, y ninguna otra cosa más, suponiendo que él como poeta hubiera podido estar interesado en ello, en esas intensas figuras de lenguaje y en la curiosa construcción sintáctica que me recordaba a poetas como el peruano César Vallejo (32).

No consigue transmitir su entusiasmo, apenas logra arrancarle un comentario displicente sobre la frase: *Porque para mí el dolor es no enterrarlo yo...* (32) que el amigo interpreta o traduce refiriéndola al conceptismo: “‘Sólo ya el no querer es lo que quiero’, recitó mi compadre, con un rictus de burla, [...] y después dijo: ‘Quevedo’” (33).

El conjunto de esos procedimientos: glosa, crítica, traducción y asimilación va realizando en la inestabilidad del lenguaje una forma de violencia que revierte sobre la violencia de lo narrado al acentuar la condición fragmentaria y frágil del discurso. En esa misma estética del traslado y la transformación podría ser enmarcada la fuerte apuesta que pasa por la subversión de los usos beatíficos del testimonio; en lugar de la supuesta transparencia atribuida al género, juega a borrar y encubrir, un modo de sostener, como se ha dicho, el clima persecutorio que atraviesa todo el relato, también de proyectar los peligros implícitos en la exacerbación de una escritura hiperbólica, excesiva y paranoica. Si se partía del supuesto de que la estética del testimonio se sostenía en la ética del intelectual solidario que otorgaba voz a quienes no la tienen, el gesto de Castellanos Moya opera en un sentido diametralmente opuesto: el narrador no “se hace solidario” con el terror de los testigos sino que recupera el miedo del otro, participa de su locura y de la desconfianza y, para decirlo, se apropia de las frases que lo expresan: *hay momentos en que tengo ese miedo y hasta me pongo a gritar* (129).

Escribir/reescribir

Si las frases descoyuntadas desquician al narrador, su misma fuerza expresiva aguja el ademán anticonformista; entusiasmado con su autocelebrada función de crítico literario se sorprende por el uso de la repetición en la frase que lee en uno de los testimonios: *Lo que pienso es que pienso yo* (Castellanos Moya, 2005: 43). Lo atrapa un tipo de musicalidad “cuya calidad poética era demasiada como para no sospechar que procedía de un gran poeta y no de

una anciana indígena que con ese verso finalizaba un desgarrador testimonio que ahora no viene al caso” (44). También puede reaccionar con ferocidad cuando lee en las paredes de un bar “propiedad de comunistas reciclados” versos horribles de “mediocres poetas izquierdistas vendedores de esperanza” (41). Frente a esos poemas penosamente bienintencionados cuya gastada sensiblería rechaza, recupera la poesía de las frases indígenas y la gran poesía política de César Vallejo. Su gesto en *España, aparta de mí este cáliz* cuando supo provocar la intensificación interpretativa con una estética del asombro asentada en un quiebre de la norma:

Solía escribir con su dedo grande en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
“¡Abisa a todos los compañeros pronto!”
[...]
(Vallejo, 1992: 63)

Una escritura que remite de pronto también a una provocativa reflexión de Guillermo Cabrera Infante en el cierre de su libro de relatos *Así en la paz como en la guerra* (1960), quizás tempranamente instalada en las polémicas de los años sesenta en Cuba. La mirada del narrador se detiene en las paredes de una cárcel batistiana, las manchas, la mugre y los mensajes truncos de los prisioneros:

“maMá tE Quiero mucHo PRUdeNcio” [...] Aparece otro: “Biva, Cuva Lire!!!”. [...] Hay un dibujo obsceno y una palabra encima, terrible: “Batista”. Otro ha querido describir las torturas y ha hecho un garabato. Si hubiera más luz se podrían leer los demás mensajes. Pero los que hay bastan. Ellos son la verdadera literatura revolucionaria (Cabrera Infante, 1960: 200-201).

En un contexto diverso también atravesado por la violencia del Estado

contra los ciudadanos, *Dos veces junio* de Martín Kohan apela a un cuaderno de notas: “Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista: Decía: ‘¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?’” (Kohan, 2005: 11). La brutalidad de la pregunta que abre esta novela se expande con el error ortográfico por el cual la “z” del infinitivo es reemplazada por una “s”. Desde ese narrador, alguien a quien perturba la violación de la ortografía pero no el horror que la pregunta encierra, todo el texto se constituye como una estrategia dirigida a la reflexión sobre lo que parece resistirse a la racionalidad.

La apropiación estética de una sintaxis y de una ortografía descentrada o excéntrica –respecto de un centro del que se margina– produce una fractura, un efecto de momentánea suspensión en la percepción del lector, el asombro que al operar sobre la violación de los códigos de la lengua intensifica y resignifica la escritura. Con la copia en su libreta de apuntes de las frases que lo sorprenden, el narrador de *Insensatez* reescribe y traslada, metafóricamente, traduce la violencia de los códigos sociales. La libreta de apuntes se constituye así en una inversión o quizás en una parodia de la libreta de apuntes de los naturalistas; mientras Émile Zola y sus discípulos anotaban hechos que sometían a la observación y la experiencia para evitar el misterio de influencias desconocidas o que escapaban a las leyes de la naturaleza –lo que el maestro denominó el método experimental– este narrador anota la palabra de los sobrevivientes y a partir de esa subjetividad construye un texto.

Si el gesto de recuperar para la lectura y relectura en soledad “aquellas frases que me parecían estupendas literariamente” (Castellanos Moya, 2005: 43) es presentado con insolencia como un modo de satisfacción personal: “con suerte [las] podría utilizar posteriormente en algún tipo de collage literario” (43), el choque con la insensibilidad de sus interlocutores o el temor de que sea descubierta la infidencia de la libreta de apuntes refrena su entusiasmo. No obstante, ni disfrute en soledad ni pieza de museo; alaba una vez más “un texto preciso en el análisis y con unos testimonios conmovedores, alucinantes, en especial ese lenguaje de una riqueza expresiva digna de la mejor literatura” (68). Ante una experiencia que en muchos sentidos lo supera, esas frases serán su amuleto, llegarán a ser no sólo salvaguarda del miedo, sino descripción de su propio estado de ánimo: *¡pero yo siempre me siento muy cansado de que no puedo hacer nada!* (113).

Otra inflexión del ademán que enlaza escritura y reescritura parece encontrar su propio límite en un episodio desplegado en la mitad del libro (capítulo seis) en el que recupera la historia de un funcionario indígena encargado de llevar el registro escrito de los muertos de la aldea. Porque se resiste a entregar el documento al ejército, antes de ser asesinado sufre la mutilación de las manos. La lectura de ese testimonio, verdadero centro productor de la escritura de la novela que leemos, desata en el narrador la voluntad o el deseo de la escritura propia, imagina que podría escribir una novela aunque dice saber que: “en realidad no había tal novela sino las ganas de hacerla, de trastornar la tragedia, de convertirme en el alma en pena del registrador civil de un pueblo llamado Totonicapán” (71-72). Imagina un posible comienzo y una trama imposible de suspenso y aventuras en la que no falta una referencia irónica a la estética del realismo mágico pero en la que se privilegia una identificación, un deseo de escritura que discursivamente se frustra: la escritura de la novela que hubiera sido posible “si yo hubiera sido entonces un novelista, claro está, y no el corrector de barbaridades que soñaba con ser quien no era” (74).

Como consecuencia de todos estos procedimientos se difuminan los límites, en particular los que podrían llegar a establecerse entre una definición rutinaria de ficción y una definición clásica y altamente ideologizada de testimonio; al eludir las trampas de la sentimentalidad bienpensante, un narrador en las antípodas de corrección política se apropia y reapropia de las voces no con la pretensión de hablar en su nombre; son los miembros de las comunidades quienes hablan, voces de víctimas pero voces reflexivas que desplazadas del cuerpo del informe restallan en el libro. Como en el operativo vanguardista de traslado realizado famosamente por Marcel Duchamp, en el desplazamiento de las voces desde el espacio normativizado del informe al de la ficción, ellas adquieren una identidad literaria que las hace únicas e irrepetibles.

El otro/el mismo

La identificación con el miedo y las voces de los sobrevivientes provoca en el narrador un exaltado y fulminante delirio persecutorio: “al borde del trastorno, luego de darme cuenta de que me encontraba tan incompleto de la mente que había aceptado y estaba iniciando un trabajo con los curas que ya me habría puesto en la mira de los militares” (Castellanos Moya, 2005:

16). En todo ve los signos de una conspiración; la imagen que va ofreciendo de sí mismo se confunde con la de un individuo desorbitado y presa del pánico que vive cada minuto como un desafío contra emboscadas, crímenes y persecuciones. La hipérbole, el exceso y la paranoia en contrapunto con una cotidianidad en apariencia normal, exacerbaban la violencia de la escritura. El brindis supuestamente tranquilizador de su amigo: “por que salgás vivo de esa mierda” (24), así como su desenfadada desestimación de las sospechas, más bien las corrobora: “Dejate de culeadas, cuando los chafas te quieran enviar un mensaje, mínimo te van a pegar un trabón” (64).

En esa tensión y a medida que el narrador avanza en el alucinante proceso de lectura/escritura/reescritura de las frases, el nombre sin rostro de Octavio Pérez Mena, el teniente torturador, que luego ascendido a general, se convertirá en el Jefe de Inteligencia del Ejército, se volverá casi omnipresente en la segunda parte del libro cuando en un instante de terror sospecha (¿o intuye?) que es el tercer personaje de una reunión secreta entre su empleador en el Arzobispado y un antropólogo forense. Basa su caprichoso reconocimiento en tres rasgos arquetípicos: el porte militar, la mueca rígida y “esa mirada de cobra a punto de atacar” (128), imagen que no tarda en relacionar con una de las frases que atesora: “al principio quise haber sido una culebra venenosa, pero ahora lo que pido es el arrepentimiento de ellos” (135-136). El habitual procedimiento de la glosa y la transformación trabaja aquí por acumulación de sentidos en torno a la venganza y los modos imaginarios de la venganza por parte de un indígena para, en un movimiento circular, invertir al sujeto de la venganza y volver a “la jeta de culebra venenosa que tenía el general Octavio Pérez Mena” (136) y con ella a un miedo que lo paraliza y lo confina en el encierro.

Ya casi en el límite de la perturbación, una imagen que se repetía en los informes “me fue penetrando hasta poseerme [...] como si yo fuese ese teniente que irrumpía brutalmente en la choza de la familia indígena, tomaba con mi férrea mano al bebé de pocos meses por los tobillos, lo alzaba en vilo y luego lo hacía rotar por los aires, cada vez a más velocidad, como si fuese la honda de David” (137). Cuando “mi mente se me fue de las manos” (139), culminación de todas las vueltas que le dio a la frase inaugural del libro, *yo no estoy completo de mi mente*, el narrador se desdobra; transformado en el teniente Octavio Pérez Mena, fuera de sí (nunca se dijo mejor “fuera de sí”),

deambula desesperado y sale al parque a aullar: un modo del desdoblamiento que recupera algunas de las formas literarias que se han vuelto clásicas en la literatura del doble estudiadas por Otto Rank y Sigmund Freud. También lo que Bercovitch denominó una “‘automachia’, a battle of the self against the self” (Folkenflik, 1993: 216).

La transformación en el doble siniestro, como si “fuera la catarsis que me liberaba del dolor acumulado en las mil cien cuartillas en las que enseguida me volvía a sumir, en un ciclo repetitivo de concentración prolongada con intervalos para la misma fantasía macabra” (Castellanos Moya, 2005:138-139), se constituye en el límite de un lector perturbado. Miedo del otro, miedo de sí mismo, no se permite dar batalla y sólo le queda la huída, cualquier otra estrategia sería una insensatez.

Finalmente, en el cierre y desde otro espacio, el texto parece proponer un cambio de tono. El narrador, con cierta ecuanimidad, imagina ahora su aventura como la de un cometa que ha rozado a la tierra de manera esporádica: “La Tierra no quiere saber nada ni entiende lo que le cuenta el cometa, pues ella está feliz en su órbita y odia ser perturbada por quien solo aparece de vez en cuando y quién sabe de dónde” (147). Apoyado en la barra de un bar una noche de carnaval en Alemania, racionaliza: su fugaz intervención sólo habría servido para perturbar un ritmo aceptado por todos, inclusive por algunos testigos indígenas (“que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y ya no tengamos problemas”, 144). Sin embargo, de pronto no se reconoce en el espejo: “mi expresión [...] se me hizo ajena, como si el que estaba ahí no hubiera sido yo, como si ese rostro por un instante hubiera sido de otro, de un desconocido, y no mi rostro de todos los días” (147). Vuelven el pánico, el miedo a la locura, la obsesión por la libreta de apuntes y las frases que conoce de memoria: *Para mí recordar, siento yo que estoy viviendo otra vez* (149). Una frase “cuya sintaxis cortada era la constatación de que algo se había quebrado en la psiquis del sobreviviente que la había pronunciado, una frase que cabalmente se aplicaba a mi situación en esa ciudad extranjera [...] donde para mí recordar era vivir otra vez los testimonios de pesadilla tantas veces leídos” (149).

Si escribir es escribirse, la ajenidad del propio rostro en la escena del espejo, su extrañamiento, es muestra de una identidad resquebrajada que con temor busca conjurar la peligrosidad del doble y por un juego de asociaciones

recupera una frase: *eran personas como nosotros a las que teníamos miedo* (150). La repite tres veces en un tono cada vez más alterado; cercado por una lengua que desconoce, habla solo y, eludiendo el espejo, vuelve a la libreta de apuntes; de nuevo disfruta de las frases, las repite en voz alta, recupera su música y con ellas las emociones. De nuevo inmerso en aquello de lo que huyó se pregunta si habrán aceptado el título que propuso para el informe que en esos días se presentará: *Todos sabemos quiénes son los asesinos* (153); es cuando al repetir la frase una y otra vez, en voz alta, descubre que a su derecha de la barra está sentado el general Octavio Pérez Mena y lo provoca a un brindis: *Todos sabemos quiénes son los asesinos* (154). El otro rehúsa como quien no entiende la lengua en la que le hablan, un subterfugio, según la lógica paranoica del narrador que lo desafía: *Después vivimos el tiempo de la zozobra* (154). De nuevo un exceso persecutorio que se resignifica cuando conocemos de manera casi simultánea que el informe ha sido presentado y que monseñor Gerardi ha sido asesinado.

La propuesta de utilizar la frase de una anciana indígena como lápida de los huesos desenterrados: *Que siempre los sueños allí están todavía* (122), “esa espléndida frase que había iluminado mi tarde de trabajo en el palacio arzobispal con su sonoridad, su estructura impecable abriéndose a la eternidad sin soltar el instante, con ese uso del adverbio que retorció el pescuezo del tiempo” (122), realiza en otra inflexión, el drama de las tumbas sin nombre. Recupera la importancia que tuvo la sepultura en los más antiguos sistemas de pensamiento: “el que carece de tumba carece hasta de la oscura inmortalidad de la especie”, dice María Rosa Lida (1994: 37-38) comentando la *Antígona* de Sófocles, obra en la que el entierro de los restos de Polinices ha pasado de la posición episódica que ocupara en las obras de Eurípides a una posición esencial. Tan fundamental es ese texto clásico en un contexto de guerra civil, que el epígrafe de *Insensatez* reproduce las palabras con que Ismene justifica a Antígona abatida por la fuerza del Estado. Contra la razón de Estado, la razón de Antígona: “Con todo, Hades, al menos dispone idénticas leyes para uno y otro” (Sófocles: verso 519); un saber que, reputado de insensatez y locura por Creonte, es defendido por Ismene: “Nunca, señor, perdura la sensatez en los que son desgraciados, ni siquiera la que nace con ellos, sino que se retira” (Sófocles: versos 563-565). Una lápida para los huesos desenterrados con la esperanza de que el tiempo de la zozobra pueda expresarse

“en poesía de la mejor”, como si un vez más lo único que pudiera sostener el mundo fuera la escritura.

Bibliografía

- Arenas, R. (1995). Final de un cuento. En *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*. Barcelona: Áltera.
- Arias, A. (2000). Después de la guerra centroamericana: identidades simuladas, culturas reciclables. En Moraña, M. (Editora). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago: Cuarto Propio - Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 429-446.
- Arias, A. (2004). La literariedad, la problemática étnica y la articulación de discursos nacionales en Centroamérica. En *Istmo*.
- Augé, M. (1992/2005). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bolaño, R. (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1997). Las dos maneras de traducir. En *Textos recobrados. 1919-1929*. Barcelona: Emecé, pp. 256-259.
- Borges, J. L. (1932/1964). Las versiones homéricas. En *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, pp. 105-112.
- Borges, J. L. (1933/1953). Arte de injuriar. En *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé, pp. 145-155.
- Cabrera Infante, G. (1960). *Así en la paz como en la guerra*. La Habana: Ediciones R.
- Celorio, G. (1999). *Y retiemble en sus centros la tierra*. Barcelona: Tusquets.
- Castellanos Moya, H. (2006). *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. San Salvador: Arcoiris.
- Castellanos Moya, H. (2005). *Insensatez*. Barcelona: Tusquets.
- Folkenflik, R. (1993). The Self as Other. En Folkenflik, R. (Ed.). *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford University Press, pp. 215-234.
- Gutiérrez, P. J. (1999). *El rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Kertész, I. (2003/2005). *Liquidación*. Madrid: Punto de Lectura.
- Kohan, M. (2002/2005). *Dos veces junio*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Lida, M. R. (1944). *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires: Losada.

- Manzoni, C. (2004). Fernando Vallejo y el arte de la traducción. En *Cuadernos Hispanoamericanos* 651-652: 45-55.
- Manzoni, C. (2012). Vagabundeo y traducción: el no lugar en la narrativa de Guillermo Rosales. En Salto, G. (coord.). *Ínsulas y poéticas: figuras literarias en el Caribe*. Buenos Aires: Biblos, pp. 89-106.
- Menchú, R. (1983). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia. Testimonio*. Elizabeth Burgos Debray. La Habana: Casa de las Américas.
- Morales, M. R. (2000). La articulación de las diferencias: el discurso literario y político del debate interétnico en Guatemala. En Moraña, M. (Editora). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago-Chile: Cuarto Propio - Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 447-459.
- Onfray, M. (2002). *Cinismos. Retratos de los filósofos llamados perros* [1990]. Buenos Aires - Barcelona - México: Paidós.
- Piglia, R. (1992). *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ponte, A. J. (2000/2005). Un arte de hacer ruinas. En *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. Esther Whitfield. Prólogo, Bibliografía y notas. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosales, G. (2003). *La casa de los naufragos (Boarding Home)*. Madrid: Siruela.
- Sófocles. (1987). *Antígona*. Leandro Pinkler y Alejandro Vigo. Introducción, notas y traducción. Buenos Aires: Biblos.
- Vallejo, C. (1937/1961). *España, aparta de mí este cáliz*. Lima: Perú Nuevo.
- Vallejo, F. (1994). *La virgen de los sicarios*. Santafé de Bogotá: Alfaguara.

Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana

María del Pilar Vila

Aquí todos tenemos la muerte en la cara
Horacio Castellanos Moya, *La sirvienta y el luchador* (2001)

La mayoría de los países centroamericanos ha tenido “esporádicamente un cierto protagonismo durante el siglo XX, debido más a la política que a la literatura. [...] un protagonismo ambiguo, marcado por los golpes de estado, las dictaduras, la violencia” (Kohut, 2005: 10). Esta afirmación define un ámbito sometido a opresiones, marginación y desamparo. Es que la complejidad del territorio –en el sentido de definir fronteras– unida a los intentos por poner punto final a los proyectos revolucionarios al amparo de Acuerdos de Paz o la terminación de períodos encabezados por líderes como Sandino, lleva a generar un desencanto que se enmarca en una estética deudora del descontento y el malestar. “Demasiados países para tan poco espacio”, dice Poli Délano en el prólogo a *Cuentos centroamericanos*, haciéndose eco de postulaciones referidas a que la división territorial contribuyó a la emergencia de guerras, dictaduras e inestabilidades (2000: 8).

A la manera de lo sostenido por el cinismo filosófico, la literatura centra sus ficciones en la descalificación y el cambio en los valores llegando, incluso, a invalidar formas de vida, relaciones personales, sociales y familiares. Desde ese lugar, la violencia surge como un vector que estará presente en la obra de varios escritores centroamericanos del siglo XX. En este punto puede observarse cuál es el eje que caracteriza gran parte de la producción literaria

de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa o Franz Galich, por mencionar algunos autores que se inscriben en esta línea narrativa.¹

Si bien la literatura ha ficcionalizado historias o acontecimientos violentos, otras expresiones artísticas también han procurado representarlos apropiándose de materiales del mundo cotidiano y dotándolos de una estética que muestre un territorio escindido por los padecimientos. Andrea Aragón, joven fotógrafa guatemalteca, es la autora de *Guatemala de mis dolores*², título que define al país con gran expresividad. Es una construcción nominal anclada en la idea de sufrimiento, concepto que por su fuerza impulsa a desdibujar la imagen idílica que muestra su geografía y construir un modo diferente de conocimiento de un lugar complejo que requiere la búsqueda de nuevas estéticas para visibilizar el otro rostro de Centro América. Al mismo tiempo, el posesivo es, desde la presentación, una marca de subjetividad muy alta, asociada con la idea de pertenencia y de inclusión en lo que se va a mostrar. Las fotografías recortan hechos cotidianos, violencias soterradas y mucho dolor. Dos de ellas me llamaron la atención. Una muestra un joven con medio cuerpo tendido sobre un bloque de cemento, rodeado de pequeñas botellas de plástico que hacen presumir la existencia de drogas. La pose indica que está muerto, lo que contrasta con los vivaces y luminosos colores de su abrigo. La otra es un verdadero estallido de luces y el foco está puesto en una estática imagen religiosa. Se trata de una virgen que dirige su mirada a una muñeca –una Barbie– en la que se destacan collares multicolores, su sonrisa fija, y la claridad de sus ojos y de los cabellos de plástico. Las dos fotografías me parecieron una síntesis de lo que algunos escritores centroamericanos plantean en sus ficciones para dar cuenta, precisamente a partir de lo cotidiano, de los manifiestos contrastes que signan la sociedad y en especial de las asimetrías que han llegado a naturalizarse en América Latina. El exceso se deposita en imágenes que violentan al observador precisamente apelando a la fusión o la superposición de elementos dispares.

Con otras estrategias, la narrativa centroamericana contemporánea guía

¹ También puede mencionarse a Jacinta Escudos cuya obra da un lugar interesante a la violencia privada y a la mujer, tanto en su papel de madre como expresando sus deseos (Cortez, 2002).

² Guatemala: Editorial El pensativo, 2006, pp. 36-37. Recuperado de: www.andreaaragon.com [Fecha de consulta: 10-2-2011].

al lector hacia una sociedad que pareciera admitir sólo un discurso capaz de expresar el impacto de la violencia en la vida cotidiana. Así se construyen discursos que recurren a una escritura sostenida por la constante provocación y que hacen de la blasfemia un arma retórica poderosa como el camino elegido por quienes se apartan de lo testimonial y del compromiso con proyectos revolucionarios.

La representación de la violencia asume, entonces, distintos matices: en ocasiones se la presenta estrechamente ligada con la política, en otras, con una fuerte impronta testimonial o de denuncia social. De ello dan cuenta obras como *Los compañeros* de Marco Antonio Flores o *Los días de la selva* de Mario Payeras, por ejemplo. La primera es una novela central para visualizar el período que Dante Liano denomina “obras de denuncia” (1997). Publicada en 1976 por la editorial Joaquín Mortiz constituyó un punto de partida para una narrativa focalizada en el accionar de grupos guerrilleros pero también para expresar el dolor y el padecimiento de quienes adhirieron a proyectos revolucionarios. Castellanos Moya señala que esta novela es “una crítica radical y descarnada a la visión idílica de los paladines de la revolución y la lucha armada” y que “guardando las distancias del caso, *Los compañeros* era para la literatura centroamericana lo que *Los endemoniados* fue para la literatura rusa del siglo XIX” (2007).

Por su parte, la novela de Payeras está inscrita por Liano en las “obras testimoniales” (1997) y el eje está puesto en la experiencia guerrillera aunque algunos críticos estiman que lo relevante de este relato lo constituye el modo en que trata la relación del hombre con los espacios geográficos, en particular la montaña (Tischler Visquerria, 2010).

Pero hay otro rostro y es el que me interesa destacar: ese que representa la “subjetividad de quienes participan o se ven afectados por la Violencia” (2010). Desde esta perspectiva, las diversas formas que toma en la literatura conducen a preguntarse si no es posible pensar que hay un nuevo modo de leer y escribir este tema, en particular teniendo en cuenta novelas y relatos, por caso, de Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa o Franz Galich, autores que se apartan de aquellas líneas definidas como testimoniales o de denuncia y cuyas producciones constituyen puntos centrales para la literatura latinoamericana del siglo XX y en especial para la centroamericana.

La confrontación entre lo que el mundo ofrece hoy, y lo que animó a pensar que otras alternativas eran posibles, lleva a Beatriz Cortez (2010) a

sostener que se está asistiendo a la emergencia de una nueva estética, la “del cinismo”, esto es, una reacción frente a la desilusión generada por la pérdida de las utopías revolucionarias. El camino elegido para ficcionalizar esta situación es el de detenerse en los distintos aspectos que involucran a la sociedad. En esta línea, Mackenbach y Ortiz Wallner afirman que “la violencia es asumida desde las ciencias sociales en su múltiple dimensión social, política, económica y cultural como parte estructural de la historia latino y centroamericana” (2008: 82), afirmación que implica el reconocimiento de esa violencia en los más diversos lugares: el territorio nacional, la ciudad, las instituciones públicas, la familia, la tradición.

La mirada se desplaza hacia zonas que no están asociadas de modo directo con la problemática política pero que en cambio representan las crisis, consecuencias de las guerras, las dictaduras y las políticas económicas. Son aspectos que dañaron la sociedad pero también la nación, el territorio, la identidad. Frente a esta fragmentación, el exceso verbal es el camino elegido para representar historias cuyo punto en común es la violencia cotidiana. Por lo tanto, las cuestiones asociadas con el exilio, la identidad o el compromiso político toman un giro que se direcciona a focalizar la violencia en un territorio que busca un modo de marcar –como dice R. Piglia (1993)– en el cuerpo y en el lenguaje, la pérdida de los sueños, el abandono de los proyectos sociales y un nivel de violencia que no decae. Desde esta perspectiva puede leerse la mutilación de Juan Luis, el protagonista de *El cojo bueno*:³

El Sefardí alzó las cejas. Luego dejó caer el dedo amputado en una bolsita de plástico que sostenía El Tapir. Más que dolor, Juan Luis sentía rabia. Dos lágrimas bajaron por sus mejillas mientras miraba las dos figuras que ascendían por la cuerda con sus linternas hacia la luz rojiza del amanecer. Se pasó el dorso de la mano por la cara para secarse las lágrimas, y luego se dio cuenta de que se la había manchado de sangre. [...] se cubrió con su manta de lana, y enseguida se durmió. Tuvo una serie de sueños cortos y extrañamente felices (35).

³ El uso del cuerpo físico y escriturario como operación narrativa que permite dejar huellas de la violencia ha sido referido en varias ocasiones por distintos autores latinoamericanos. A modo de ejemplo, la chilena Diamela Eltit ha dado cuenta del paso de la dictadura por la sociedad chilena apelando a escritura y cuerpo como gestos “de rebelión política”.

En consonancia con esta línea, Franz Galich afirma que la novela guatemalteca de los últimos años, “tiene dos ejes que la atraviesan desde sus inicios hasta la fecha: la violencia y la política, expresados en un peculiar uso del lenguaje” (2005:97) confirmando que éste es un notable hilo conductor. Por otra parte, agregaría que está presente el propósito de estetizar la fragmentación social, la sordidez de una ciudad que margina y la violencia privada como también un territorio de “extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites entre fragmentos y ruinas” (Ludmer, 2010: 110). Esto conduce a visibilizar el impacto de las distintas manifestaciones de la violencia en el tejido social y cómo ha diseccionado tanto el campo público como el privado. O dicho de otro modo, ficcionaliza el significado de la violencia en el proceso de construcción del orden social o en la desarticulación del existente. Sin dudas es un gesto que deja a la vista la manera en que los efectos de la guerra fracturaron una sociedad que asiste cotidianamente a la cancelación de vínculos y que contrarresta el peso de la fragmentación con salidas individuales.

El guatemalteco Rey Rosa para plantear estas cuestiones recurre con frecuencia a la carta como modo discursivo, tal como puede observarse en *El tren a Travancore (cartas indias)* o en relatos que componen *Ningún lugar sagrado*, elección que revela la existencia de un destinatario ausente y que, en ocasiones, ni siquiera responde, es decir, muestra la cancelación absoluta de posibilidad de vínculo o de diálogo. La ambigüedad con que se trata la significación de la carta, las presencias-ausencias y el modo en que las misivas alojan los temas ejes de la narrativa de Rey Rosa, constituyen aspectos centrales de *Ningún lugar sagrado* (Vila, 2004). En *El cojo bueno* (1996) las cartas de Juan Luis a su padre no hacen más que visibilizar la ausencia de sentimientos, la soledad y hasta cierto nivel de perversión:

¿Es verdad que te informaron de que la última contenía un dedo mío y aun así no mandaste a nadie a recogerla? [...] Ésta la escribo a sabiendas de que mañana a primera hora me amputarán el pie izquierdo, lo que espero sea suficientemente elocuente. [...] Hoy sólo te pido piedad. Mi vida está en tus manos (38).

La apelación a la carta dota al relato de un dramatismo teñido de un

alto grado de subjetividad. Si la carta es un género “referencial” (Morales T., 2001) donde autor y sujeto de la enunciación coinciden, en este caso, la no coincidencia desaparece detrás de las marcas de subjetividad logrando que la misiva provoque un alto impacto emocional en el lector pese a remitir a otro modo de violencia.

Es una narrativa centrada básicamente en los acontecimientos vividos en un caótico ámbito urbano, cuestión que lleva a otra manera de expresar la violencia social. Son historias de sujetos solitarios que reniegan de las normas sociales, extranjeros en su propio territorio pero que no se ven a sí mismos como huérfanos ya que no hay nostalgia por lo perdido. Para los protagonistas de las novelas de Rey Rosa, Guatemala “quería decir complicaciones” porque “la brutalidad en este país era una fuerza fuera del control de los hombres, implacable y desinteresada” (1997: 9). Así comienzan a delinear nuevos territorios en los que las fronteras se borran y el punto de conexión ya no está focalizado en la construcción simbólica de aquello que se asocia con lo nacional sino que está centrado en una sociedad quebrada donde no hay nuevas hermandades y con insistencia remite a la carencia de sueños e ideales. Para Castellanos Moya, contar desde un espacio urbano el modo en que los lazos con la familia, la sociedad, la nación están desanudados será una constante que lo llevará a fundar su escritura en la afirmación de que la ficción es el modo más preciso para dar cuenta de lo que acontece porque es “una rica fuente de conocimiento y proyección nacional” (1993: 67).

Ciudad y violencia

La ciudad, poblada por dos clases de personas, los que hacen negocios y sus víctimas, sólo es habitable, para el que aprende o estudia, de forma dolorosa, una forma que turba a cualquier naturaleza, con el tiempo la disturba y perturba y, muy a menudo, sólo de forma alevosa y mortal.

Thomas Bernhard (2010: 15)

Las identificaciones nacionales de los autores son tal vez una nota singular: honduro-salvadoreño, guatemalteco-nicaragüense se autodenominan Castellanos Moya y Franz Galich reactivando la idea de que los desplazamientos de nacionalidad fortalecen la complejidad del territorio y la labilidad

de las fronteras tanto geopolíticas como simbólicas. Dante Liano considera “una arbitrariedad [delimitar el territorio porque] toda Centroamérica es una arbitrariedad” (2008: 51), sobre todo porque su historia política está marcada por manifiestos “procesos de desterritorialización” (Cortez, 2008: 144). De allí que las identificaciones nacionales caen y los sujetos no tienen un sólido vínculo con sus respectivas sociedades ni con lo que ellas representan. Los alejamientos de estos conceptos se leen, por ejemplo, en *El asco*, esa novela “crepuscular” e “insoportable” para los nacionalistas, como dice Roberto Bolaño (130). En este relato, Castellanos Moya acude a referencias asociadas con el contexto salvadoreño para marcar su distanciamiento de la cultura nacional:

Por eso me da risa que vos estés aquí, Moya, no entiendo cómo se te ha podido ocurrir venir a este país, regresar a este país, quedarte en este país, es un verdadero absurdo si a vos lo que te interesa es escribir literatura [...] nadie a quien le interese literatura puede optar por un país tan degenerado como éste. [...] A nadie le interesa ni la literatura, ni la historia, ni nada que tenga que ver con el pensamiento o con las humanidades (28-29).

Los niveles de subjetividad son altos y la voz singular que condena la precariedad del país no asume en ningún momento la intención de pensarse como el representante de una voz colectiva o pensar algún tipo de alternativa para modificar la situación que describe. Son significativas también las referencias a los lazos parentales y sociales tanto en *El asco* como en *Desmoronamiento*, donde las relaciones familiares carecen de valor al estar sostenidas con la hipocresía o la apariencia. El desprendimiento de las relaciones personales y colectivas con un espacio físico y simbólico lleva al lector a encontrar personajes sin vínculos afectivos, que se desplazan en soledad o que construyen relaciones ambiguas, como sucede en *Severina*, la última novela de Rodrigo Rey Rosa, donde el enigmático vínculo entre Ana Severina y Otto Blanco se desdibuja a lo largo de todo el relato para potenciar, en cambio, el deambular por espacios singulares: las librerías y las bibliotecas. El robo de libros se desliza entre la idea del delito –y por lo tanto violación de la norma– y el valor de la lectura compartida, entre el erotismo que nace de la relación amorosa y el erotismo de la lectura robada, evidenciando que existen otros

caminos para señalar cómo se trasgreden las convenciones sociales pero también para aludir a la inseguridad desde otra perspectiva.

Las historias en las que se centran las novelas de Galich, Rey Rosa o Castellanos Moya están focalizadas en una suerte de microcosmos personal, por momentos encerradas en la vida privada porque es allí donde se percibe con mayor intensidad el desencanto y la inestabilidad que el afuera produce en los sujetos. Hay un deslizamiento entre lo que ofrece una vida compartida y la decisión de permanecer en soledad que se visibiliza en un espacio ciudadano donde la decadencia de la familia y en general de las instituciones y de la sociedad en su conjunto quedan expuestas de modo brutal. Un ejemplo notable del modo en que se miran las distintas instituciones rectoras de una nación lo constituye *Insensatez* (2004) de Castellanos Moya. En esta novela, la violencia se deposita en los testimonios que el protagonista debe analizar. Nathalie Besse trabaja acertadamente el uso de verbos que “hacen hincapié en el desmembramiento” como otro modo de violentar la historia y la vida de los personajes (2009).

El otro ejemplo lo constituye *El material humano* de Rey Rosa a partir del análisis que el narrador emprende del “célebre Archivo”, trabajo definido como ‘kafkiano’ que debe llevarse a cabo en un país “con una historia turbulenta” lo que implica una suerte de “hazaña” (2009: 17). En las dos novelas la iglesia y la policía se caracterizan por no ser garantía de verdad y de justicia, aunque tal vez sea en *El asco*, donde se alude de modo más explícito al descreimiento en las instituciones. El modo en que se refieren a esos hechos transita entre un humor lacerante –como en algunas novelas de Galich–, o cuando se apela a descripciones dirigidas a mostrar el deseo de desconocer el orden imperante –los relatos de Castellanos Moya–, o a presentar sujetos que se debaten entre la obediencia ciega y la libertad, como puede leerse en los de Rey Rosa.

Por lo tanto, las huellas de las distintas formas de violencia conducen a preguntarse si este modo de ficcionalizarla no es resultado del desapego experimentado por los protagonistas frente a cuestiones pensadas como centrales en el imaginario colectivo. O si, incluso, no es una manera de manifestar la negación del valor de los principios que alentaron a una sociedad y que, en el presente de la escritura, se expresa en la pasividad, la carencia de proyectos y el descreimiento en la identidad nacional, situaciones que permean la vida

de hombres y mujeres. Por lo tanto ficcionalizar las distintas versiones de la violencia es un desafío dirigido a mostrar la frustración en la que se desenvuelven las historias privadas y públicas. En ese sentido, no hay meandros lingüísticos ni estrategias narrativas que enmascaren lo que quieren contar, aunque en ocasiones la representación de esos registros se da de manera oblicua o encubierta o, incluso cuando se procura evitar el rótulo de literatura de ‘denuncia’, la violencia se presenta y es el lenguaje o los comportamientos los que le dan cuerpo literario (Liano, 1997). Por el contrario, lo que se evidencia es un ejercicio desmesurado de la libertad de expresión, del modo de contar, gesto en el que está presente un fuerte rechazo a la norma, a la autoridad. Este desborde genera con frecuencia la palabra ofensiva, provocativa e insultante; e incluso –y tal vez en esto radique el mayor peso– violenta la forma, en especial cuando ésta se focaliza en la coherencia del relato o en la ruptura de una cierta linealidad narrativa. *Insensatez*, *El asco* o *El material humano* son ejemplos de esta operación.

La retórica define con precisión el objetivo porque se busca demoler el lenguaje cuidado llegando, incluso a caer en ciertos esquematismos en el tratamiento de los personajes y de las historias, en particular a partir de la reiteración de expresiones escatológicas y la explicitación de un erotismo que por momentos roza lo vulgar. Es que la violencia se inscribe en el lugar desde el que se habla (De Certeau, 2004: 71) y desde allí se escenifica la cancelación de vínculos y la desarticulación de algunas representaciones simbólicas.

¿Cómo se anudan y ficcionalizan estas cuestiones que forman parte de la cotidianeidad y que contrastan con imágenes paradisíacas nacidas ya en los primeros encuentros de los conquistadores con “una escenificación natural que rompe, al momento del descubrimiento, cualquier preconcepción de la cultura europea”? (Escoto, 2005: 24). El desplazamiento temático ¿guía a una nueva estética?, la caída de los sueños ¿lleva a los escritores a detenerse en una cotidianeidad que los abofetea a cada paso? ¿Es la pérdida de ilusiones, de las utopías lo que lleva, como las fotografías de Aragón, a reunir en un mismo espacio el oprobio, el desencanto y la luminosidad de nuevos y viejos íconos sin que ninguno de ellos alcance el estatuto de lo modélico o de lo que merezca ser recuperado?

Para aproximar algunas reflexiones al respecto, retomo el epígrafe “Aquí todos tenemos la muerte en la cara”, implacable afirmación que, en la na-

rrativa centroamericana, encuentra en la ciudad un espacio propicio para reconocer la tensión cotidiana que se vive en un territorio complejo. Los desplazamientos de los personajes por lugares hostiles, a veces vagos y deliberadamente indeterminados, son el escenario de la mayoría de las novelas de los autores mencionados. Son las ciudades de las pandillas –aludidas por Rey Rosa en *Piedras encantadas*– que habitan “La pequeña república donde la pena de muerte no fue abolida nunca, donde el linchamiento ha sido la única manifestación perdurable de organización social” (2001: 9), de la orfandad y la violencia desligada de fines políticos en *El cojo bueno*: “Éste era un paisaje que hacía pensar en la muerte violenta, que podía provenir de los hombres armados que iban en el auto que se detenía a su lado, o de una grieta que podía abrirse súbitamente con un temblor de tierra bajo sus pies” (1996: 101). Pero además es la violencia silenciosa y escondida tras un lenguaje que rota de la ternura al cinismo y que se deposita en lo más íntimo del sujeto (Mackenbach/Ortiz Wallner, 2008: 82), gesto que se reconoce en otros autores que buscan hacer de la violencia un aspecto central. Es el caso de “El llanto de los niños” (1993) del también guatemalteco Carlos Paniagua donde la dureza de la historia se va introduciendo mediada por referencias que encubren la perversión del personaje. En este relato la violencia se enmascara en gestos amorosos:

Yo me enamoré de ella antes de conocerla; por boca de su mismo marido supe todas sus virtudes, sus defectos y hasta sus más íntimos secretos; sin querer, él me dijo todo una vez que me tocó hacerle un trabajo. [...] Por eso es que no aguanto ver llorar a los niños: sin remedio, su llanto me recuerda los interrogatorios y la cara de su papá cuando le aplicábamos electricidad.

De modo más explícito, la violencia nacida de una ciudad hostil se expresa en el desamparo casi naturalizado de la protagonista de “La muñeca” (1993), relato que integra el mismo volumen y en el que la selección lexical crea un clima de desesperanza: “La hallaron tiernita en el basurero de El Trébol; una mancha de zopes la estaba picoteando y por poco le sacan un ojo. Por eso tiene cicatrices en la cara que cuando le pregunta se encabrona” (s/n.º de p.). Del mismo modo Rey Rosa recurre a palabras que deliberada-

mente procuran desdramatizar su significación o morigerar el impacto que la historia contada genera en el lector. En *El tren a Travancore (cartas indias)* la imagen de la ciudad india, los olores y las prácticas sociales pierden el sentido violento al emplear descripciones sostenidas por la naturalización de los hechos (2009: 20-21).

Son espacios devastados y devastadores que en ocasiones conducen a los hombres a convivir con situaciones de extrema marginalidad y soledad aceptando o naturalizando las acciones perversas que suceden en la vida cotidiana y que, en gran medida, aparecen como consustanciales a la sociedad contemporánea. Ese es el escenario de “El ratero” de Galich⁴ o “El chef” (1998) de Rey Rosa, textos en los que la voz narradora habla con cierto desenfado de situaciones trágicas. En el primer caso, el hambre y la miseria guían la historia del ‘ratero’ sostenida por el uso de un lenguaje que no busca tanto el desagrado (aunque lo logra) como la provocación:

Yo comencé a comer ratas desde que me acuerdo. Creo, no estoy muy seguro. No voy a decir que lo hacía porque mis padres me enseñaran. No. Sería un mal muchacho, pues a los que fueron mis padres nunca los conocí. No sé tampoco en donde nací, así es que no les puedo atribuir nada, ni bueno ni malo. Las ratas tienen un sabor bueno. Las prefiero sobre otros alimentos, como por ejemplo: prefiero comer una rata a una naranja, es más jugosa, como también prefiero una rata a un guapote o una mojarra.

No creo que en este caso la repulsión actúe como denuncia⁵ sino que el uso de minuciosas descripciones se orienta a la representación de la sordidez que rodea al ‘ratero’, en tanto expresión extrema del desamparo. La acepta-

⁴ Si bien en algunos aspectos comparte proyectos con Castellanos Moya o Mario Roberto Morales, los relatos violentan la forma, en particular cuando parodia la narrativa que recurre a la resignificación de relatos indígenas o a la tradición europea, en especial, la picaresca. No obstante, las referencias a un país devastado o a las guerras está presente en la afirmación de que están “Destinados por el destino a ser los sin destinos”. Cfr. *En este mundo matraca* Guatemala. ADESCA, s/f., p. 15.

⁵ Cfr. Barrientos Tecún, Dante. “Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951- Nicaragua 2007)” en *Escritural. Écritures d’Amérique latine*, N° 3, junio 2011.

ción de la carencia de familia o del lugar de pertenencia traza un mapa del abandono y del olvido. En el caso de “El chef”, la orfandad del hombre se entronca con niveles de miseria y abyección, potenciándose al apelar a referencias, en este caso, del ámbito ciudadano neoyorkino, mostrando así otro rostro del desarraigo. La selección lexical contribuye a crear un clima de miseria que aporta otro registro de la agresión ciudadana y del abandono social.

Cuando estaba decaído o perezoso, se alimentaba con los desperdicios de comida que encontraba en los basureros de los restaurantes de Chinatown y Little Italy, por donde deambulaba por las tardes y al amanecer. Cuando se sentía más emprendedor, atrapaba mirlos o una especie de codorniz que a veces, durante el invierno, venían a refugiarse en los parques de la ciudad. [...] Sea como fuere, si tenía un poco de suerte, volvía a su covacha bajo el puente con sus presas y hacía una pequeña fogata para cocinar (13).

En esta línea también se inscribe “Una historia cualquiera” del guatemalteco Ronal Flores; se trata de un relato que integra el volumen *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, libro que, desde el prólogo, convoca al lector para que vea y mire porque “aquí estamos: de espalda al futuro, narrando el derrumbe”. Flores concentra la violencia en una ciudad que devora a la protagonista tal como ella lo expresa: “–Si te preguntan por mí, deciles que no me has visto, que me tragó la ciudad, invéntales una historia cualquiera” (140). En ese ámbito se cuenta eso, ‘una historia cualquiera’, resultado de la violación y la soledad, otras caras de la agresión ciudadana. En ese contexto, la expresión de desencanto adquiere un matiz de fatalidad puesto que se acepta la imposibilidad de conseguir nuevos rumbos. Se reúnen historias anónimas que adquieren una notable visibilidad en estos relatos en especial porque muestran el desamparo como resultado de la marginalidad. La protagonista de “Una historia cualquiera” no tiene nombre propio, el ratero o el Chef, tampoco y los de *Severina* juegan con el enigma del mismo modo que los vínculos de los protagonistas:

–Me dijo que vivía con su padre. Pero, señor Blanco, disculpe, no quiero entrometerme.

—Soy el padre de su madre, o sea —aclaró—, su abuelo. Pero en realidad he sido su padre, sin duda. Y... (54)

Castellanos Moya, por su parte, fusiona en su propio nombre aunque segmentado las voces de dos protagonistas. Es que no importan demasiado las identificaciones sino más bien lo que se busca es mostrar cómo perciben y viven una sociedad impregnada por la violencia cotidiana. En todo caso, la visibilidad social está sostenida por la marginalidad y el abandono, y el único reconocimiento que tienen se centra en las agresiones que padecen como consecuencia de la exclusión. Son sujetos vulnerables y por lo tanto con escasas posibilidades de insertarse en una sociedad agresiva que los ignora. Esta situación encuentra su equivalente en el mundo familiar, micro mundo que replica las acciones de toda la sociedad, tal como puede leerse en los relatos de Castellanos Moya. Para aludir a este singular modo de entender los vínculos, recurre a un lenguaje desordenado, caótico e irónico que endurece aún más las historias apelando a las alteraciones sintácticas para expresar los desbordes. Tampoco queda fuera de esta mirada y de esta retórica su apreciación de la ciudad:

[U]na ciudad que te demuestra la hipocresía congénita de esta raza, la hipocresía que los lleva a desear en lo más íntimo de su alma convertirse en gringos, [...] No soporto esta ciudad, te lo aseguro, me dijo Vega, tiene todas las miserias y cochinas de las grandes ciudades y ninguna de sus virtudes, tiene todo lo negativo de las grandes ciudades y ni uno solo de los elementos positivos [...] (51-52).

Las historias que se cuentan se orientan básicamente a dismantelar los vínculos, de allí que no siempre haya demasiadas precisiones acerca del origen o de las familias y cuando se explicitan, los narradores cancelan toda posibilidad de establecer relaciones sólidas y duraderas. La extrema economía del relato contribuye a dramatizar las historias que, por cierto, han sido motivo de ficcionalización en más de una oportunidad pero que, no por reiteradas, son menos terribles en especial cuando lo que queda a la vista es una violencia estructural.

Realismo sucio, estética del cinismo, la injuria como estética, estética del

desencanto o de la provocación son denominaciones con las que se pueden leer a algunos de estos autores. Se trata de una narrativa focalizada en anécdotas, pequeñas historias, acontecimientos menores vividos por un sujeto errante que asiste a los cambios urbanos en países que también viven los desplazamientos como una manera de expulsión y, al mismo tiempo, como resultado de una violencia que lo guía a expresarse a través de la diatriba. Una escritura que nace en los márgenes sociales y en los márgenes literarios, y que hace de la desmesura un procedimiento privilegiado para expresar las contradicciones de un mundo complejo o que los obliga a dar “referencias, explicaciones, contar, inventarnos, convencer” porque la tradición “no cuenta y el escritor tendrá que ingeniárselas por sí solo para presentar sus señas de identidad” (Castellanos Moya, 2010: 33). Una literatura, finalmente, que con un lenguaje desmesurado, paródico y paradójicamente conciso, muestra repetidamente el desencanto y el desamparo de la vida cotidiana de protagonistas anónimos. Son relatos que no indagan el origen de la violencia sino, más bien, se ocupan de ficcionalizar los modos en que, quienes se ven afectados por ella, han sobrevivido o sobreviven en un mundo que les ofrece escasas alternativas. Aún en aquellos casos en los que la violencia no sea el aspecto central, está siempre presente porque se la visualiza como un factor definitorio de esos países que la conocen y la padecen a lo largo de su historia. La blasfemia y la diatriba, el anonimato, la soledad y el abandono son algunas de las “singularidades” que “trastornan las vidas privadas” (Ramírez 2012: 21) y constituyen el eje de una escritura que procura cancelar las fronteras territoriales.

Bibliografía

- AA.VV. (2009). *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*. Selección y prólogo de Diego Trilles Paz. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- AA.VV. (2000). *Cuentos centroamericanos*. Poli Délano (compilador). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Bernhard, T. (2010). *El origen*. Barcelona: Anagrama. [Traducción de Miguel Sáenz].
- Besse, N. (2009). Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, N° 41, recuperado de: <http://www.ucm.es/info/>

- especulo/numero41/insensa.html [Fecha de consulta: 21-7-2012]
- Castellanos Moya, H. (2001). *La sirvienta y el luchador*. Barcelona: Tusquets.
- Castellanos Moya, H. (2007). *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona: Tusquets.
- Castellanos Moya, H. (2010). El escritor y la herencia. En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 725, Madrid, pp. 33-37.
- Castellanos Moya, H. (2007). Tres novelas centroamericanas: política, humor y ruptura. Conferencia en *I Jornada de literatura centroamericana contemporánea "Y así me nació la conciencia"*. Centroamérica en su narrativa desde los años 40 hasta la actualidad. Centro de Estudios Latinoamericanos CRLA - Archivos, Universidad de Poitiers.
- Castellanos Moya, H. (2006). *Desmoronamiento*. Barcelona: Tusquets.
- Castellanos Moya, H. (2004). *Insensatez*. Buenos Aires: Tusquets.
- Castellanos Moya, H. (1993). *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. El Salvador: Ediciones Tendencias.
- Cortez, B. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- Cortez, B. (2002). El desencanto de Jacinta Escudos y la búsqueda fallida del placer. En *Istmo*, N° 3.
- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Escoto, J. Peso del Caribe en la literatura centroamericana actual. En Kohut, K. & Mackembach, W. (eds.). *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt/Main - Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana, pp. 25-36.
- Galich, F. (2005). Notas para una cartografía de la novela guatemalteca de los últimos treinta años. En Kohut, K. & Mackembach, W. (eds.). *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt/Main - Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana, pp. 97-117.
- Galich, F. El ratero. Recuperado de: <http://diariodelgallo.wordpress.com/2008/04/24/el-ratero-de-franz-galich/> Fecha de consulta 16/12/10.
- Kohut, K. (2005). Introducción. Una(s) literatura(s) por descubrir. En Kohut, K. y Mackembach, W. (eds.). *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*. Frankfurt/Main - Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana, pp. 9-12.
- Liano, D. (2008). Centroamérica cultural/literaria: ¿Comarca, región, zona,

- naciones?. En Mackenbach, W. (Ed.). *Hacia una historia de las literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centro América*. Guatemala: F&G editores, tomo I, pp. 51-66.
- Liano, D. (1997). *Visión crítica de la literatura Guatemalteca*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mackenbach, W. y Ortiz Wallner, A. (2008). (De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica. En *Revista Iberoamericana - América Latina, España y Portugal*, Madrid, pp. 81-97.
- Morales T. L. (2011). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Paniagua, C. (1993). La muñeca. En *Informe de un suicidio*. Guatemala: Edición de autor.
- Panigua, C. (1993). El llanto de los niños. En *Informe de un suicidio*. Guatemala: Impresos Industriales.
- Piglia, R. (comp.). (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Ramírez, S. (Selección y prólogo) (2011). *Puertos abiertos. Antología de cuento centroamericano*. México: F.C.E.
- Rey Rosa, R. (2012). *Severina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2012.
- Rey Rosa, R. (2009). *El tren a Travancore (cartas indias) s/lugar de edición: Eloísa Cartonera*.
- Rey Rosa, R. (2001). *Piedras encantadas*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Rey Rosa, R. (1998). *Ningún lugar sagrado*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Rey Rosa, R. (1997). *Que me maten si...* Barcelona: Seix Barral.
- Rey Rosa, R. (1996). *El cojo bueno*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Tischler Visquerra, S. (2010). Fragmento y constelación en la literatura revolucionaria de Mario Payeras. En *Revista Herramienta* N.º 44, Buenos Aires.
- Vila, M. del P. (2004). De silencios y equívocos epistolares. En *Telar*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA), Año 1 n.º 1, Tucumán, pp.52-57.

El culto de la violencia empieza por el lenguaje

Mónica Marinone

La escritura de Fernando Vallejo se alza, poderosa, en esa tendencia del contexto latinoamericano afanada tanto en la denuncia airada y el cuestionamiento escéptico, como en búsquedas *genealogistas* que asedian valores, una moral, el conocimiento, prestando “atención escrupulosa” a los “bajos fondos” de nuestros fundamentos y modelos, dos palabras importantes en el imaginario occidental moderno (las entrecomilladas son frases de Foucault cuando lee a Nietzsche¹). Todo ello a través de una modalidad irreverente o puro regodeo en el *exceso*, desde lo más visible, la expresión desinhibida como euforia de lo impertinente. *El don de la vida* (2010)² no escapa a estas reglas. “Tratadito” sobre la iracundia de la vejez, el paso del tiempo y la muerte pese a su título, resiste a cualquier resumen porque escenifica una situación conversacional sostenida y *logorreica* entendida esta palabra como corriente imparable y circulante en diversas direcciones, *en apariencia* atemperada por cortes materiales que los guiones de diálogo imponen (y digo *en apariencia* porque a pesar de los guiones, es un flujo incontinente, de apertura y simultaneidad hacia el quiebre del impulso sucesivo inherente a la escritura

¹ Cito de modo completo: “hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento [...] será insistir en las meticulosidades y azares de los comienzos; prestar una atención escrupulosa a su irrisoria mezquindad; prepararse a verlos surgir, al fin sin máscaras, con la cara de lo otro; no tener pudor en ir a buscarlos allí donde están –“registrando los bajos fondos”–; darles tiempo para ascender del laberinto en el que jamás verdad alguna los ha tenido bajo custodia (Foucault: 23).

² Manejo la edición de Uruguay: Alfaguara, 2010. Las citas vertidas en mi desarrollo corresponden a esta edición.

ra). Como en textos anteriores, Vallejo también nos ingresa aquí “de golpe”, con una frase que irradia a dicho efecto (el golpe): “¿Quién tiene la verga más grande en este bar de maricas?— pregunté [...]” (9). Este inicio, referido a un recuerdo que abre la mencionada escena conversacional, la cual, insisto, ocupa todo el volumen, es un *exabrupto*, una salida de tono que incluye e interpela a la vez, anticipando lo que vendrá: contra modelos sociales y genéricos, contra la nación y las leyes, contra la religión, la ciencia, la historia, la política. Contra Colombia “con todo y lo asesina que es” (134) y contra su Medellín, “que se está matando” (77). Es decir, contra paradigmas, morfologías y relatos que prometen la sujeción a límites impuestos por variables de orden, la mayoría, legados de la Ilustración y su bandera eximia, la promesa de felicidad. La idea de fracaso tiñe la retórica del *exceso* que Vallejo cultiva, una retórica intolerable para muchos lectores.

El título de mi intervención centra (en sentido literal) el problema/eje del Simposio que nos convoca: la palabra *violencia* es el nudo de una frase pensada, y *mutatis mutandis*, estoy jugando el “juego” de Vallejo para quien los títulos y las retóricas de comienzo pesan porque tienden ese arco que, se presume, ha de cerrarse al final (*El desbarrancadero* es un ejemplo magistral de dicho artificio). Cómo hablar de la violencia a partir de un escritor que la asedia temáticamente desde sus inicios como director de cine: me refiero a la película *Crónica Roja* (1977)³, donde ficcionaliza un período histórico de Colombia denominado precisamente *La Violencia*⁴, período cuyo foco urbano medular, el bogotazo, en *El don de la vida* es transferido por Vallejo a la historia completa de Colombia:

Liberales y conservadores bajándose a machetazos [...] ¿Y todo por qué,

³ *Crónica roja* (Título del guion: *Vía cerrada*) obtuvo, en 1979, el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas como Mejor ópera prima y Mejor ambientación.

⁴ *La Violencia* es un periodo comprendido entre mediados del 40 y del 50, saturado de enfrentamientos entre integrantes de los partidos Liberal y Conservador; un periodo que incluye asesinatos, agresiones, persecuciones, destrucción de la propiedad privada. Algunos historiadores sitúan, como detonador de estos enfrentamientos, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial de los liberales, el 9 de abril de 1948; en respuesta a ese hecho se produce una serie de protestas y actos violentos conocidos precisamente como el *Bogotazo*.

para qué, a causa de qué? A causa de nada, para nada, por unos ideales ajenos retóricos, [...] inventados por unos políticos rapaces en busca de la presidencia [...] Háganle extensivo el nombrecito que encontraron a toda la historia de la patria. (111,112).

Es decir, cómo no caer y permanecer en la muestra de lo que Vallejo repone repetida y ostensiblemente (la muerte violenta por luchas políticas, el accionar bandolero, la vida/muerte del sicario, el narcotráfico enquistado desde hace años). Cómo no enlazar, con este hilo, las narrativas de Vallejo a la “novela de la violencia”, la “sicaresca”, la “narco-literatura”. *La virgen de los sicarios* (1994), definida como comienzo teórico-escritural de la *sicaresca*,⁵ ha operado fuertemente en modulaciones posteriores (tanto como operara en Vallejo *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, un texto tutelar en este sentido⁶). Deseo desapegarme de esta orientación.

Cuando se enfrentan retóricas del *exceso*, una palabra intensa a la que me aferro cuando estudio a Vallejo, ciertos motores y marcas de la escritura suelen naturalizarse tras el peso de un decir incesante y un tono soez siempre *salidos de lo conveniente*; en su caso pienso en el rigor investigativo, la pulsión interpretativa a él encadenada, el espíritu pedagógico (*élan pédagogique*), el refinamiento (un trabajo detenido, esmerado) de ciertas zonas donde el lenguaje alcanza un espesor discursivo que reenvía a *El río del tiempo*⁷.

⁵ Juan Alberto Blanco Puentes dice: “Con *La virgen de los sicarios* (1994) se da comienzo teórico a un fenómeno escritural conocido como “novela sicaresca”, al respecto podemos decir dos cosas: primera, que el valor agregado de la novela de Fernando Vallejo es que sirve de “diccionario”, pues nos permite acceder a definiciones/términos que tienen que ver con el fenómeno del narcotráfico desde sus orígenes –sicario, lenguaje utilizado, símbolos religiosos, etc.–, así como el hecho de dar perfecta cuenta de con cuál víctima se originó el sicariato y cuál fue la primera familia de sicarios –hoy ya muertos–, de los cuales es “descendiente indirecto” Alexis, el niño/joven sicario de la novela de Vallejo –a quien conoce después de la muerte de Pablo Escobar, razón por la cual es desempleado y sólo le queda como alternativa la prostitución–; segunda, que no parece gratuito el eco fonético entre *sicaresca* y *picaresca* –no atreviéndonos a hablar de comparación, sino del juego sonoro entre /s/ y /p/ como pares fonéticos que nos permiten distinguir semánticamente las palabras”.

⁶ Manejo la edición de Colombia: Editorial CINEP, 1990.

⁷ Componen este volumen: *Los días azules, El fuego secreto, Los caminos a Roma, Años de indulgencia y Entre fantasmas*.

Pero los grandes narradores son maestros y enseñan en muchos sentidos: cuando Vallejo escribe *Logoi* (1983)⁸, asedia su mayor preocupación y sienta un fundamento. Esta *Gramática del lenguaje literario* o tratado sobre retórica y literatura es, desde mi punto de vista, un volumen impecable por su índole, disposición e intereses abordados o sugeridos, *sui generis* entre los estudios lingüísticos y filológicos de nuestro tiempo, y cristaliza la fascinación de Vallejo por el *lenguaje en uso* (ambiguo y en transformación perpetua). Con *Logoi*, Vallejo parece inscribir un *fundamento* al menos respecto de dos concepciones que se ubican en la matriz moderna: en primer término, la literatura como “reino de lo recibido” o vasto universo de *lugares comunes*; en segundo término y en relación, la trabazón lectura/escritura o la lectura como gesto fundante de la escritura. De ahí que, desde mi perspectiva, resulte una referencia clave para indagar lo menos visible de sus tramas; también, para atender a aquello que lo desvela, las formas, las operatorias y dispositivos que descolocan como la frase de apertura de *El don de la vida*, o signan sus narrativas en tanto efectuaciones saturadas de autorreferencialidad. Son lugares desde donde me parece posible alguna vuelta interpretativa. Leo la violencia en los textos de Vallejo como problema/objeto de culto cuyo tratamiento siempre *sale de* la pertinencia (de ahí el uso *exceso*, que plantea dicho rebasamiento de límites), y que si afinca temáticamente en “reales” geográficos (Medellín, Colombia, a veces México, a trasluz Latinoamérica, Occidente), históricos, sociales y políticos verificables, además orienta a un archivo de larga data que pondera el lenguaje como foco sustancial porque comunica *per se*. Por ello me interesa suspender las evidentes alusiones a lo verificable a que Vallejo acude de modo sistemático, asumir sentidos menos “primarios” de la palabra violencia (es un uso de Williams), de enorme complejidad, y recurrir a alguna teorización que la vincula con el lenguaje (la preocupación de Vallejo) hacia una búsqueda si bien acotada por razones obvias, al menos ávida de cierta profundidad.

Dice R. Williams:

La crítica verbal ruidosa o vehemente (e incluso muy fuerte y persistente) se describió por lo común como *violenta* dentro del supuesto de lo

⁸ Manejo la edición de México: FCE, 1983.

“indócil”, y no, pese a la transferencia en la palabra, de la fuerza física [...] (o sentido primario) (325).

En Vallejo, el supuesto de lo indócil destella en la impostura y la contradicción obsesivas, *ensayadas* (en el sentido francés de *tratar* y en honor a Montaigne, un padre de Vallejo) en una escritura de tono confesional que siempre es dominio contencioso, de puro antagonismo. Uno de sus textos menos conocidos lleva al límite el gesto desde el título mismo, *Manualito de imposturología física* (2004), donde vierte una unidad de medida, el *aquino*, “que corresponde a la cantidad de *impostura*” vertida por autoridades en Cs. Físicas⁹, aunque bien podría aplicarse a sí mismo: “contradecir [...] es mi más preciada prenda. Si Ud. dice que sí, yo digo que no; si Ud. dice que no, yo digo que sí. Si Ud. reza, yo blasfemo; si Ud. blasfema, yo rezo. Y así. Por ahí va el agua del molino” (47). Es una cita de *El don de la vida que exhibe* (obscenamente) su operatoria, pero también permite poner en relieve algunas ideas de Walter Benjamin cuando teoriza sobre el lenguaje y rechaza su concepción instrumental: “Nada se comunica *por medio* del lenguaje sino *en* el lenguaje [...]”, dice Benjamin (60), él funda y comunica. Vale la pena aclarar que lo cito porque las cuestiones sobre las que teoriza se complementan con su ensayo sobre la violencia, que interviene, para él, en todas las relaciones,

⁹ En el *Manualito...* (11) dice sobre la apropiación de la palabra *aquino* “corresponde a la cantidad de impostura contenida en los 33 volúmenes de la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino”. Su aplicación se extiende a las ciencias, las religiones, la filosofía y, en general, a cualquier campo del conocimiento humano. Asumo la posición de P. Heredia sobre el *Manualito* y la impostura aplicada al mismo Vallejo en general, quien la aceptaría en su epígrafe (“*El nombre genérico del ser humano debería ser homo sapiens et mendax (hombre inteligente y mentiroso)*”). Dice P. Heredia: “enfrentamos una nueva versión de la *Paradoja* de Epiménides el Cretense. En ella se propone clasificar como verdadera o como falsa, la siguiente afirmación: ‘*Todos los cretenses son mentirosos*’. Si aceptamos que este enunciado de Epiménides es verdadero, por ser él cretense (mentiroso), el enunciado es falso. También si el enunciado es falso entonces algunos cretenses no son mentirosos: si Epiménides está entre éstos, el enunciado es verdadero. En todos los casos se llega a una contradicción. Algo no puede ser verdadero y falso a la vez. Aplicado este razonamiento a la cita de Fernando Vallejo de que ‘*todos los hombres son mentirosos*’, podemos concluir que las apreciaciones en su obra, dejan la sensación paradójica, de lo que no se puede calificar ni como verdadero, ni como falso” (las citas de Vallejo incluidas en inicios de esta nota corresponden a la edición de México: Taurus, 2005).

ya como fundadora, ya conservadora,¹⁰ un ensayo deudor de Sorel y en la tradición de Hobbes y Nietzsche, que interesan sobremanera a Vallejo. Los dos problemas se engarzan en su escritura cuando leemos la violencia como fuerza y contrafuerza puestas en escena por la contradicción. El culto de la *violencia* empieza entonces, por el *lenguaje en uso*, que, insisto, instaura un dominio contencioso hacia la producción de efectos.

En relación, algunos filósofos refieren la particularidad del discurso políticamente correcto,¹¹ esconder una extrema violencia al preconizar un universo de sentido homogéneo (y hegemónico). Contradecirlo desde la impostura es oponerse a dicha violencia en tanto fuerza simbólica encubierta, y emplazarse como contrafuerza obscena, entonces revelada y reveladora. La retórica *excesiva* de Vallejo abunda en el énfasis a través de figuras que perdemos de vista como tales: por ejemplo la *injuria*, recurrente en esta escritura y que menciono porque implica todo lo contrario a justicia o razón, irradiando al segundo ensayo de Benjamin citado, donde Violencia, Derecho y Justicia son conceptos articuladores de las reflexiones. La noción de “razonable” o “encontrado en razón” se alza como lo inherente a la argumentación jurídica; se sabe, el Derecho (*ars boni et aequi*) es el discurso del Poder por excelencia e involucra la Justicia en tanto *aparato* y problema central de la *República* platónica, la gran *república imaginada* de la cultura occidental donde lo justo, lo bueno, lo bello y lo legal concurren en distribución perfecta: un núcleo fundamental de la utopía de la razón. El *exceso* (la elección retórica de Vallejo y una palabra que he repetido) por definición es lo que está *fuera de la razón*; ésta, que impone la norma, se ve deshecha por el exceso como transgresión de prohibiciones instauradoras, a su vez, de opuestos –vicio/virtud, moral/inmoral; el *exceso* es además, quebrantamiento de los límites impuestos por el *logos* que rige la escritura convencional. Sin embargo, el contradecir inju-

¹⁰ “La violencia interviene, incluso en los casos más favorables, en toda relación de derecho, ya sea como violencia fundadora, ya sea como violencia conservadora del derecho” (Benjamin, 44). “No existe igualdad. En el mejor de los casos hay violencias igualmente grandes” (40). Al respecto señala Agamben “Así como en el ensayo acerca de la lengua, pura es la lengua que no es instrumento para el fin de una comunicación sino que ella misma comunica inmediatamente, es decir, una comunicabilidad pura y simple, así también es pura la violencia que no se encuentra en relación de medio respecto a un fin sino que se afirma en relación con su propia medialidad” (34).

¹¹ Pienso en Slavoj Žizek.

rioso de Vallejo comienza antes de las figuras retóricas, y regresa a su preocupación central por el lenguaje en uso. Antes de la puesta en discurso está el código que la produce: “Este ‘quién sabe’ de este idioma pendejo me saca de quicio. Ya lo único que quiero es que se acabe de morir el español o castellano o como quieran llamar a esta mierda, para morirme en paz” (Vallejo, 32). Poner el lenguaje en crisis a través de su uso y en tanto código, utilizar aquello sobre lo que se reflexiona y separarse mediante la denostación/ reflexión a la par... Desde la Ilustración, Occidente resuena.

El contradecir, la escritura como dominio contencioso, un lugar del *agon* o combate (de ahí mi frase “de golpe”), se ve exacerbada aún más en *El don de la vida* por la modalidad conversacional (es oportuno indicar que la frase que da título a esta narrativa repite el del volumen con instrucción y comentarios del Papa Ratzinger y la encadena a *La puta de Babilonia* (2007), ensayo monumental contra el cristianismo y las religiones semíticas, donde la *injuria* es una figura protagónica). Dicho modo conversacional (una forma nueva considerados los relatos más recientes y conocidos de Vallejo) introduce voces o vectores de fuerza enlazados y en pugna, según anticipé, un montaje que no permanece en el nivel comunicacional de superficie, sino que se desplaza al mismo interior de la *primera persona*, ese dispositivo que signa la escritura de Vallejo en general, zona de seguridad precaria aquí porque se ve desmontada a cada paso del contradecir. La pugna, visible en la deshomogeneización de las páginas y los saltos de registro, tiñe una red (el texto) donde la vocación de poder por la imposición del decir/contradecir alternados, resurge en su fluidez y pregnancia. Y se ve subrayada por la violencia de la *logorrea* en ritmo de *allegro* que, dije, satura el texto completo e invade sin cuartel. Escasos son los descansos, los alivios ofrecidos a un lector inmerso desde el golpe inicial en un flujo que probablemente pocos escritores pueden sostener con tanto equilibrio, de modo tan cohesionado y coherente, de principio a fin. Sin dudas, la vocación no es el alivio. Además de ese provocar o ese desacomodar pretendidos por Vallejo, me parece que hay un afán de situarnos *en* la violencia dentro del supuesto de lo “indócil” y de volvernos sujetos de dicha indocilidad, no solamente objetos suyos (la modalidad conversacional induce al ingreso/rechazo, pero también a la identificación en la pugna). Se abreva así, la cara menos visible del problema que nos ocupa: lo confeso es que nuestra cultura es muy sensible a la *violencia*, lo poco confeso

es que también es violenta en sí misma, en su carácter excluyente por ejemplo. *El don de la vida* es un volumen difícil de leer (de tolerar), tanto como el cinismo o el insulto, *ethos* y figura rechazados, dos vocaciones de Vallejo que superan este desarrollo y señalo como maneras complementarias en su culto de la violencia dentro del supuesto de lo indócil.

He pensado en este “juego de lenguaje” desde un maestro antes mencionado. Me refiero a Montaigne y su prefiguración de la muerte como prefiguración de la libertad, una enseñanza asumida y repuesta de modo obsesivo por Vallejo, cuyo punto álgido se alcanza en *El don de la vida*, donde la Muerte es una interlocutora identificada en el cierre del volumen,¹² es decir, la que entra en diálogo para *transformar*, además de ser la presencia en acecho:

—¿Cómo es que se llama Ud.?

—Todos los nombres.

—¿Y qué es? ¿Hombre? ¿O mujer?

—En alemán soy hombre y en español mujer.

—¿Y en dónde trabaja? ¡Ah sí! En el último piso del Palacio nacional, desde donde se tiran los suicidas.

—Ahí y en todas partes. Donde algo se mueve con movimiento propio, ahí me tienen esperando a ver. En el repique de unas campanas... En el vuelo de unas palomas... Y empiezan a dar las seis.

—Una vida entera tratando de entender y sólo ahora entiendo. Por fin! Y todo simultáneamente que era lo que quería. Ya sé quién es ud. Usted es... ¿la Muerte?

—¡Claro! La Muerte (162).

Me parece que este afán de *prefigurar* la muerte podría transferirse a la *violencia* dentro del supuesto de lo indócil que Vallejo *configura* como dominio cada vez, *en* casi todas sus tramas (y no sólo por alusiones temáticas), quizás en beneficio de desactivar el miedo y la amenaza que lo provoca, amenaza como inminencia o estado de acecho suspendido (la alusión

¹² Desarrollo el problema de la muerte en las narrativas de Vallejo en Mónica Marinone, “La escritura entre la vida y la muerte”, *Textos latinoamericanos de la última década* (Marinone-Tineo Coord.). Mar del Plata, EUEM, 2013.

al “ahí y en todas partes” para la Muerte sería una frase propicia respecto de mi transferencia); pero además, en beneficio de activar algún efecto que producimos por actos y palabras (que solemos negar) en tanto individuos y miembros de una sociedad. Me refiero a la intolerancia por ejemplo, efecto muy trabajado en *La puta de Babilonia* (y recurrente en los lectores que fracasan con Vallejo).

La *violencia* es un problema complejo que nos asedia como *objetos de* y nos construye como *sujetos de* en este “juego de lenguaje”¹³ (frase que reitero por sus implicaciones y pertinencia respecto de este texto y de mis hipótesis de lectura), juego lanzado a agitar para revisar el “reverso de (la) medalla”, según dice Vallejo en *Logoi* (29), esa parte necesaria e ineludible a su anverso.

Bibliografía

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Blanco Puentes, J. A. Historia literaria del narcotráfico en la narrativa colombiana. Recuperado de: nomadasyrebeldes.files.wordpress.com
- Foucault, M. (1997). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. España: Pre-textos.
- Marinone, M. (2013). La escritura entre la vida y la muerte. En *Textos latinoamericanos de la última década* (Marinone- Tineo Coord.). Mar del Plata: EUDEM.
- Pareja Heredia, D. Fernando Vallejo y el IG Nobel de Física. Recuperado de: <http://www.matematicasyfilosofiaenelaula.info/articulos/cronica%20VI.pdf>
- Perelman, C. (1988). *La lógica jurídica y la nueva retórica*. Madrid: Editorial Civitas.
- Williams, R. (2000). *Palabras-clave*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Wittgenstein, L. (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Zizek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

¹³ Wittgenstein (7) define los juegos de lenguaje como el “todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido”.

La furia reproductora de la madre y de la patria. Una imagen de Colombia por Fernando Vallejo

Julia Musitano

“Para ser hombre, hay que odiar la patria y aborrecer la madre” le dijo Porfirio Barba Jacob a Juan Bautista Jaramillo Meza –amigo y biógrafo del poeta– según cuenta Fernando Vallejo en *El mensajero*. Tanto lo que cuenta Vallejo de José Asunción Silva como de Porfirio Barba Jacob es que ambos odiaron a sus madres y amaron a sus abuelas, y que Colombia no les permitió ganarse la vida como poetas honestos. José Asunción Silva se pegó un tiro en el corazón porque Colombia es un desastre sin remedio y porque Doña Vicenta lo trajo a este mundo a sufrir. Y Barba Jacob solía decir: “Mi nombre lo pronuncian con respeto en todos los países americanos, menos en Colombia. En mi patria no me conocen ni me entienden” (1997: 455). Vallejo siguió el consejo al pie de la letra: odia a su madre “La Loca” y arremete contra Colombia de la que se fue por ser una patria de muerte.

Algunos dicen que el tono de la narrativa de Vallejo es el del odio, la furia, el resentimiento contra un país que le quitó todo, otros que Vallejo es un sujeto posnacional que se interesa únicamente en descomponer, destrozarse, arruinar todo aquello que tenga que ver con lo nacional, o simplemente un reaccionario y conservador que busca una Colombia fascista. Sin embargo, su particular diatriba antinacional no responde a otra cosa más que al profundo amor por su tierra natal. La narrativa de Vallejo no se constituye, como dice Reinaldo Lada-gga, desde un tono del que detesta todo. Al contrario, se afirma desde un tono melancólico que pugna por olvidar, pero no puede dejar de recordar, desde una ternura agresiva que no tiene otro interés que la propia Colombia. Vallejo es un

melancólico que ve todo en el estado decadente de la ruina. Un melancólico al que le pesa el sufrimiento del mundo, y que paradójicamente, lo retiene en el centro de la tierra. El odio que Vallejo demuestra sentir por su patria es directamente proporcional al gran afecto que lo une, o mejor, lo ata a ella.

Me gustaría analizar algunos momentos de *El desbarrancadero* y de *La virgen de los sicarios* con la voluntad de indagar en la ambigüedad inherente de los personajes melancólicos de gozar con la destrucción de lo que más quieren, y a pesar de y por eso, no poder vivir con esa pérdida. El carácter destructivo del autor-narrador-personaje que relata en ambas autoficciones parece ubicar a Fernando Vallejo en una tradición: la de la violencia. Veremos cómo eso se transforma a medida que profundizamos en el análisis del relato.

El desbarrancadero, que no pertenece al ciclo autobiográfico *El río del tiempo*, pero que continúa la misma búsqueda narrativa, es el relato de la agnía y la muerte en un mismo año del hermano Darío y del padre, el primero a causa del sida y el segundo por un cáncer de hígado. Allí, el autor colombiano cuenta el dolor que siente no sólo por la pérdida de sus seres queridos, sino por el abismo de la propia vida, la descomposición de todo aquello que en algún momento pensó como la felicidad. Desde el horror de la muerte, narra el horror de la vida, la vida como un *desbarrancarse*¹ constante.

Fernando, el narrador de *La virgen*, es el último gramático colombiano de la lengua española y llega a Medellín después de muchos años de haber estado exiliado en Suiza, para morir en su ciudad natal. Ya hastiado de la vida, se encuentra con una Medellín extremadamente cambiada, destrozada, una Medellín en ruinas.² La narración de la violencia se mezcla constantemente con momentos felices de un pasado remoto que pertenecieron a su infancia. La imagen de la Medellín que dejó en el exilio y la imagen de la “Medallo” actual atestada de muertes impunes se enredan en el relato.

¹ La prosa fluye, se desboca, desborda, derrapa, desbarranca y se desespera. Siempre parece llegar al borde del colmo, del abuso y de la inmoralidad, dice Astutti (2003: 107), pero logra desviarse en el momento justo y persistir. La literatura de Vallejo juega constantemente con la posibilidad de una vida de desbarrancarse y caer al vacío.

² Hay que tener en cuenta que en las dos últimas décadas del siglo XX, Colombia fue azotada por una ola de violencia (que en realidad comienza en 1946 con el Bogotazo) provocada por la lucha por el control territorial entre la guerrilla, los paramilitares y la colaboración de algunos grupos guerrilleros con el narcotráfico.

La Loca y Colombia

Vallejo, en *El debarrancadero*, vuelve a Colombia porque su hermano se está muriendo, pero se vuelve a ir, sin ver morir a Darío, porque no soporta a su propia madre, que en el relato se equipara a Colombia.

Salí pues, como quien dice, del infierno de adentro al infierno de afuera: a Medellín, chiquero de Extremadura trasplantado al planeta Marte.

A ver, a ver, a ver, ¿qué es lo que vemos? Estragos y más estragos y entre los estragos las cabras, la monstruoteca que se apoderó de mi ciudad. Nada dejaron, todo lo tumbaron, las calles, las plazas, las casas y en su lugar construyeron un Metro, un tren elevado que iba y venía de un extremo al otro del valle, en un ir y venir tan sin objeto como de los que lo hicieron. ¡Colombia people, I love you! Si no os produjérais como animales, oh pueblo, viviríais todos en el centro. ¡Raza tarada que tienes alma de periferia! (2001:59)

Familia y Nación representan la impiadosa realidad de un presente en descomposición imposible de conciliar con el pasado enaltecido del paraíso de los días azules. Por eso, la figura del debarrancadero implica, para Vallejo, un proceso vertiginoso de destrucción que no abarca sólo al país del cual se exilió, sino que parece abarcar al mundo entero.

Entre sus injurias y desmedros están incluidos presidentes colombianos, funcionarios públicos, periodistas, y el papa Juan Pablo II. La madre, que en *El río del tiempo*, era mami o Liíta se convierte en “La Loca” en *El debarrancadero*, y el hermano menor, el último de la gran paridera es calificado de “Gran Güevón”. También arremete contra sus seres más queridos: Darío, a quien más quiere, pero a quien no deja de criticarle todas las decisiones tomadas en la vida, y el padre, que a pesar del afecto que lo une, aparece como un sometido, dominado y sumiso frente al poder de una mujer espantosa. Y por supuesto, a esta última lista se suma Colombia, la asesina, la mentirosa, la paridera, aquella a la que nunca quiso regresar, pero que hoy, la mira desde dentro con un cariño asfixiante en busca de reconocimiento:

—¡Coño! Colombia se acabó— sentencié.

¡Qué va, Colombia no se acaba! Hoy la vemos roída por la roña del

legueyelismo, carcomida por el cáncer del clientelismo, consumida por la hambruna del conservatismo, del liberalismo, del catolicismo, moribunda, postrada, y mañana se levanta de su lecho de agonía, se zampa un aguardiente y como si tal, dele otra vez, ¡al desenfreno, al matadero, al aquelarre! Colombia, Colombina, Colombita, palomita: ¿no es verdad que cuando yo me muera no me vas a olvidar? (2001:93)

La agonía del país es la agonía de su casa en Medellín: Darío convaleciente al borde de la muerte, el padre ya muerto hace un año y la madre que se constituye en la causa por la cual Fernando se va de Colombia para no regresar jamás. El vínculo que Vallejo establece con la madre, el padre y Darío está enmarcado en la ambigüedad inherente que lo caracteriza porque el relato acoge lo inconmensurable, lo disperso, lo diferente, lo contradictorio, destruye al mismo tiempo que da forma. Cuenta, por un lado, en unos pocos pasajes, los momentos más intensos donde aparece una voz serena a la que le faltan las palabras para decir lo que quiere decir, una voz que recuerda la felicidad: son los pasajes que irrumpen desde la infancia, que hablan de la abuela Raquel, a veces del abuelo y otras, de la perra Bruja y que se localizan en la finca Santa Anita. Y por el otro lado, paradójicamente, escribe sobre sí, sobre los que más quiere, sobre Colombia y sobre todos sus enemigos de un modo excesivo, exagerado, proliferante, agresivo y cínico.

Si bien me interesa más el concepto de la melancolía de la tradición cultural, más filosófico, aquel que recupera Erwin Panofsky,³ y más tarde, Juan Bautista Ritvo a partir de su estudio sobre decadentismo,⁴ hay ciertas cues-

³ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, continuadores de la obra de Aby Warburg, escriben una obra clásica, casi legendaria en el campo de los estudios humanísticos *Saturno y la melancolía*. Se describe, allí, el origen del concepto y su evolución a partir de la teoría de los cuatro temperamentos en la Edad Media y el Renacimiento; cuenta con un desarrollo exhaustivo sobre la historia de la melancolía abarcando las áreas de filosofía, medicina, astrología, literatura y arte; y recorre desde la mitología y la astrología la figura de Saturno; para finalizar en un estudio sobre *Melencolía I* de Dürero.

⁴ Juan Bautista Ritvo define al melancólico desde la imposibilidad radical de iniciar un proceso de duelo. Pero, ya lejos de la melancolía clínica freudiana porque, explica, la tradición del humor melancólico es un vasto dispositivo cultural de resistencia, cuando el clínico carece de resistencia. La melancolía es un contrapensamiento que sigue los pasos de la filosofía oficial como a su sombra, y que desconoce el lazo pasional que une a los hombres, como la ambigüedad

tiones retomadas de Freud que plantea Julia Kristeva en *Sol negro* que dan cuenta del porqué del carácter destructivo y violento que acosa a este tipo de personajes. En la melancolía, definida por el psicoanálisis freudiano⁵, “se transforma la pérdida del objeto en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una disociación entre la actividad crítica del yo y el yo modificado por la identificación” (1973:2095). Kristeva hace un fuerte hincapié en la agresividad retraída contra el objeto perdido. El imaginario caníbal melancólico —tengo ganas de destruir al otro para poseerlo mejor vivo— es, en definitiva, una negación de la realidad de esa pérdida. Por esto mismo, el trabajo de lo imaginario intenta conciliar toda una serie de contradicciones que le ocurren al melancólico en el proceso de pérdida del ser amado, y que Vallejo pretende realizar en *El desbarrancadero* con el padre y Darío. En lugar de reprimir la tristeza que le causa, el melancólico instala eso que perdió dentro de sí y se identifica con lo bueno y lo malo de esa pérdida: y aquí es donde comienza el proceso de desdoblamiento del yo. Explica Kristeva:

El deprimido, al contrario *desmiente la denegación*: la anula, la suspende y se repliega—nostálgico en el objeto real (la Cosa) de su pérdida, que no llega a perder del todo porque queda dolorosamente fijado. El *desmentido de la denegación* es el mecanismo de un duelo imposible, la instalación de una tristeza fundamental y de un lenguaje artificial, no creíble, cercenado de ese fondo doloroso, al que ningún significante accede y que sólo la entonación intermitente, alcanza a modular (Kristeva 1991: 41)

del bien y del mal en sentido moral o la pobreza de los ideales de equilibrio y templanza que censuran la pasión de y por lo inconmensurable. La melancolía no debe confundirse con tristeza ni con nostalgia o depresión sino que representa la mezcla como configuración de fuerzas en tensión que inciden unas sobre otras. El melancólico está habitado por la pasión de la ambigüedad, se pasa de uno a otro extremo sin intermedio.

⁵ En 1917, Freud publica *Duelo y melancolía*: estudio que considera a la melancolía como una patología mental proveniente de un duelo mal elaborado. Tanto la melancolía como el duelo se relacionan con la pérdida de un objeto amado. En el proceso correcto del duelo, a la pérdida le sigue la transferencia de la libido a un nuevo objeto; en la melancolía —que se presenta como estado de ánimo profundamente doloroso, cesación de interés por el mundo exterior, pérdida de la capacidad de amar, entre otros síntomas—, el yo se retrae hacia sí mismo identificándose con el objeto perdido. Se traduce en reproches y acusaciones que el paciente hace recaer sobre sí mismo hasta como en una espera de castigo.

Vallejo no sólo no puede tolerar la pérdida, sino que nunca termina de perder al padre y a Darío, o mejor, los sigue perdiendo a lo largo de todo el relato. Sus seres queridos se siguen muriendo en un proceso eterno, que en lugar de borrarse, reaparecen y se vuelven a morir. Y eso a él, le permite vivir. Duelo imposible que mueve al retorno incesante de recuerdos felices –que entiende como felices después de haber vivido toda una vida y de haber experimentado el carácter destructor del tiempo, *condición sine que non* para descubrir la felicidad– sobre todo cuando se enfrenta a la soledad y la miseria del exilio y a la muerte de los que más quiere.

Las imágenes de la madre y de la muerte –la muerte personificada como una figura recurrente e interlocutor central del narrador– aparecen en el relato como un doble especular, ambas acosan al narrador y son una amenaza contra la casa y el mundo. Como dice Marián Durán, la madre se constituye en la figura y el agente de la muerte, que a su vez, es el vínculo analógico que la identifica con la imagen de Colombia.

Esta mujer que parecía zafada, tocada del coconut como si tuviera el cerebro más desajustado que los tobillos, en realidad estaba poseída por la maldad de un demonio que sólo existe en Colombia puesto que sólo en Colombia hemos sido capaces de nombrarlo: la hijueputez (2001: 60).

Fernando no tolera a la madre porque, diría Kristeva, no supo realizar el matricidio que se constituye como una necesidad biológica para cualquier ser humano. Es decir, introyectado el objeto materno, en lugar de matricidio, sobreviene la cadena melancólica. Hago de mi madre una imagen de muerte para no hacerme pedazos por el odio que me tengo cuando me identifico con ella. Es ella la mortífera, por lo tanto no me mato para matarla, pero la agredo, la hostigo, la represento. Al mismo tiempo, el padre está desposeído de todo el poder fálico, ya atribuido éste, en cambio, a la madre. La reproducción –prolífica de su madre y de su patria– es la imagen especular de la muerte, de la destrucción. La madre es una vagina destructora, paridera, y castradora que viene a desordenar la casa y el mundo, como Colombia que no deja de reproducirse, y con ello reproduce los pobres y la violencia. Los calificativos denigrantes son los mismos para Colombia y para la madre. El padre, colocado en otro lugar, es la sirvienta, que tiene los ojos vendados y

no reconoce a la loca que tiene a su lado, el que accede a todos los pedidos de la “reina zángana”, comportamiento que Fernando se jacta de nunca haber aceptado. Aunque, simultáneamente, allí es donde ocurre la identificación: si ella hizo de sus tantos hijos y de su marido sus domésticos, Fernando como primogénito exige lo mismo de sus hermanos.

Que tenga cuántos hijos quiera, decía yo, el primogénito, pero eso sí, mientras la turba desbocada me obedezca a mí. ¡Ay, si el mundo fuera como la ley lo dicta! Pero no, en un matriarcado la reina madre, la abeja zángana se pasa la ley por la bragueta. [...] ¿Quiere leche la mandona? Que ordeñe la vaca. Si por su culpa a mí no me obedecían, yo no la obedecía; si por su culpa a mí no me respetaban, yo no la respetaba (79).

Las muertes

Cínica y furiosa, se desprende de los textos de Fernando Vallejo una sombra complicidad con la muerte. En *Entre fantasmas* (última de las autoficciones del ciclo autobiográfico *El río del tiempo*), el autor-narrador-personaje lleva una libreta de muertos para ayudar a una memoria de viejo. Allí anota todas las personas queridas o conocidas que se han ido muriendo a lo largo de su vida. La libreta y el número de muertos evidentemente con el paso del tiempo aumentan y a su vez, le anticipan la propia muerte. En ella, están anotados, abuelos, primos, tíos, hermanos, padre y madre aunque paradójicamente algunos todavía no han muerto, y cínicamente, otros han fallecido varias veces, de diversas maneras.

Chapolas negras, la biografía de José Asunción Silva, comienza por el final, por la muerte del biografiado. Su suicidio es el hilo conductor del relato. *La rambla paralela* es un tratado de la muerte. Desde la primera página de la novela, Vallejo se descubre muerto al mirarse en el espejo, y se vuelve fantasmal: el fantasma de un escritor colombiano que deambula por Barcelona. La muerte en esta autoficción se espectaculariza y hasta se pone en escena el propio entierro del autor.

A Vallejo la muerte lo seduce, los fantasmas lo atraen y quiere revivir a los que ya no están: a la abuela Raquel, al abuelo, al hermano Darío, al padre, a la perra bruja, a la propia Colombia y, a los dos más grandes poetas colombianos, “ya fantasmas entre muchos de un remoto y ajeno pasado”.

Hay, en la literatura vallejana un regodeo en la disolución, un impulso vital ligado a la muerte. Los melancólicos, al estar obsesionados con la muerte, son los que mejor saben cómo leer el mundo, explica Susan Sontag (128). Las cosas aparecen ante sus ojos en forma de fragmentos o ruinas. Solo porque el pasado está muerto, podemos leerlo (135). Vallejo se constituye como un viejo melancólico tratando de recuperar un pasado que sabe imposible, el pasado de su propia vida y el pasado de su ciudad natal, Medellín. Una Medellín que se constituye en su infancia como la felicidad (*Los días azules*), y una “Medallo” que se cae a pedazos en el desastroso y violento presente de la Colombia del siglo XXI (*La virgen de los sicarios*).

La agresividad que Vallejo deposita contra el objeto perdido —que en *El desbarrancadero* son el padre y el hermano— revela la ambigüedad de Vallejo cara a cara con el objeto del duelo. El canibal melancólico traduce esta pasión de tener dentro de la boca al otro intolerable, *a quien tengo ganas de destruir para poseerlo mejor vivo*. Más vale dividido, despedazado, cortado, tragado, digerido, que perdido. Vallejo construye imágenes de sus seres queridos o de aquellos a quienes admira, demoliéndolas. Traza la figura de Darío de manera despiadada —criticando su adicción a la marihuana y al aguardiente, y acusándolo de irresponsable y loco—, pero nunca deja de conmover y conmoverse con esa pérdida.

Lo último que me pidió Darío fue que hiciera las paces con Cristoloco y la Loca, que les perdonara lo que le tuviera que perdonar. ¿Pero cómo? Me pregunté estupefacto. ¿Los muertos decidiendo por los vivos? [...] ¡Que se mueran los que se van a morir y no jodan! ¿O es que alguna vez el que se moría me hizo caso a mí? Ni una, que yo recuerde.

¡No! —le contesté con un no más rotundo que el planeta Tierra.

Y mientras el taxi avanzaba por la carretera de Rionegro alejándome de él, volví a verlo como lo vi a mi regreso bajo su tienda de sábanas, esperando que el horror de la Muerte viniera a librarlo del horror de la vida. Volví a verlo turbiamente, en mi recuerdo encharcado (210).

El imaginario canibal melancólico, dice Kristeva, es una desaprobación de la realidad de la pérdida así como de la muerte. Si bien, el melancólico Vallejo está cansado y hastiado del horror de la vida y arremete contra quienes

crea responsables del derrumbe de la humanidad; se renueva constantemente para seguir demoliendo lo que ya parece estar en descomposición⁶ porque allí reside su goce, su placer, la libertad radical por la cual seguir viviendo. El decadente se siente atraído por el abismo y se complace en la miseria. Para elaborar el duelo, Vallejo viaja en el tiempo del presente al futuro y del futuro al pasado que no deja de convivir con el presente. Sin embargo, es un duelo paradójico que no busca resolverse, no intenta llegar al equilibrio saludable que propone el proceso, sino que se espectaculariza. Se establece un duelo que, primero da sepultura al cadáver y luego convierte la sepultura en una tumba vacía. Este proceso se transforma en algo exuberante y destructivo. Las muertes del hermano Darío, del padre y de la propia –porque él mismo se muere al teléfono en México cuando se entera del fallecimiento de Darío; y desde la muerte sigue hablando– en *El desbarrancadero* se constituyen en una organicidad monstruosa por la mezcla proliferante y excesiva de elementos no mezclables.

Los sicarios

El número de ejemplares vendidos de *La virgen de los sicarios* (1994) –que narrada en primera persona cuenta el retorno a Colombia de un viejo gramático exiliado en Suiza que observa la decadencia de su país junto a dos sicarios con los que mantiene una relación amorosa y sexual– y la posterior adaptación cinematográfica de Barbet Schoeder, consolida a Fernando Vallejo, crítica y públicamente como un escritor de la violencia colombiana, de la narcoficción. Si bien la crítica ha acordado en inscribir a Fernando Vallejo en la tradición de la novela de la violencia colombiana o en los tonos antinacionales del presente porque *La virgen de los sicarios* refleja la cruenta realidad del narcotráfico, la guerrilla y la corrupción política; entiendo que esa tradición responde a un mercado cultural que ofrece desde buenas novelas como *El otoño del patriarca* hasta mediocres como *Rosario Tijeras*. Con esto quiero decir que la literatura de Fernando Vallejo complejiza, absorbe y sobrepasa esta tradición antipatriótica de voces surgidas en los 90 (Ludmer, 157). La

⁶ Y no digo ya devastado o ya descompuesto porque la operación que realiza el melancólico, como todos los decadentes finiseculares, es la de fijar la descomposición. No se trata, como bien indica Ritvo, del estado de podredumbre sino del de la perfección última ya al comienzo de decaer (Ritvo, 2006: 179-245).

absorbe y la excede porque su literatura es una literatura del recuerdo, el narrador de sus novelas, que es él y no es él, es un ser de recuerdo que no conoce de tiempos ni de espacios.

Su particular diatriba antinacional no responde a otra cosa más que al profundo amor por su tierra natal, Antioquia, Colombia. El odio que Vallejo demuestra sentir por su patria es directamente proporcional al gran afecto que lo une, o mejor, lo ata a ella. “No puedo hablar de amor o de odio porque Medellín soy yo. Yo no puedo decir de mí mismo yo me amo o yo me odio, yo me soporto”⁷ (Ospina). La destrucción de Colombia que Vallejo realiza en su obra es la mayor prueba del afecto que siente por su tierra.

Carteles de la droga, como los de Medellín y Cali, impusieron su supremacía en la producción y la elaboración de la cocaína en el mundo y adquirieron un poder extraordinario en la década del 80. Los narcoempresarios pueden permitirse ejércitos así como sicarios para encargos especiales dispuestos a trabajar siempre a sus órdenes. Los sicarios son figuras que aparecen en la segunda mitad de la década del 80 gracias a la acumulación de riquezas de los carteles de la droga y de su pelea contra la policía. Pablo Escobar, el pivote de Medellín, adquirió para su séquito una cantidad más que considerable de estos sicarios. El sicario, en su interpretación sociológica, es un hombre, en general, menor de 25 años, heterosexual, drogadicto, marginado socialmente que vive en las comunas de Medellín y trabaja como asesino para ganarse la vida. Mata con una “Mini- Uzi”, un revólver y lo hace en moto, acompañado por otro que la conduce. Luego de cometer el asesinato, es probable que lo asesinen a él, para que se mantenga el silencio o por venganza.

Fernando Vallejo ancla *La virgen de los sicarios* en este escenario: el narrador-autor-personaje se enamora de dos jóvenes sicarios con los que intercambia favores sexuales por bienes de consumo, y realiza junto a ellos una excursión por un mundo marginal, el de las comunas.

Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas

⁷ En la película de Luis Ospina *La desazón suprema. Relato incesante de Fernando Vallejo*, cuando Vallejo dice esto, lo hace en francés. La traducción es mía.

amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora (2006: 28).

Recorre iglesias, va a peregrinaciones y le reza, junto a Alexis todos los martes, a la virgen protectora de los sicarios. Virgen que en su infancia llevaba un nombre (Virgen de Sabaneta), y en el presente de la novela, otro (María Auxiliadora) y que protege a los sicarios de la muerte. Y aquí volvemos a lo que decía más arriba sobre el poder de una madre paridora que se equipara al poder de la nación; es ahora la dupla madre-virgen como centro del orden político teológico la que permite que el caos se reproduzca.

Un tumulto llegaba todos los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir que es lo que mejor saben hacer los pobres amén de parir hijos. Y entre esa romería tumultuosa los muchachos de la barriada, los sicarios (2006: 8).

La ética de la religión en Colombia, explica William Ospina en “¿Qué le falta a Colombia?”, se basa en el criterio de que “el que peca y reza empata”, y sugiere que es mejor arrepentirse que obrar bien. En Colombia, no es necesario cumplir con la humanidad, sino que basta hacerlo con la iglesia. Sabemos que en varios países latinoamericanos, se articula una fuerte imbricación de la iglesia con el Estado; en el caso particular de Colombia es el narcotraficante como autoridad religiosa el que asume la función social del Estado.

El recorrido irónico no es únicamente religioso, sino también lingüístico: Alexis y Wilmar hablan la jerga de las comunas, el “parlache”. Esa otra manera de hablar está construida con neologismos, nuevos insultos y errores gramaticales. La violencia, en la novela, no sólo está dada por la ciudad y el país que se retratan desde un cinismo que todo lo corroe, sino también por la posición de poder que establece el gramático desprestigiando la lengua del otro. Vallejo construye ese personaje ironizando con las instituciones, burlándose de lo establecido, desde un yo paradójico y ambiguo que no fija en ningún momento su sentido. La marginalidad del otro está envuelta en un cierto erotismo, en una suerte de fascinación por la musicalidad de la otra lengua.

Le quité la camisa, se quitó los zapatos, le quité los pantalones, se quitó las medias y la trusa y quedó desnudo con tres escapularios, que son los que llevan los sicarios: uno en el cuello, otro en el antebrazo, otro en el tobillo y son: para que les den el negocio, para que no les falle la puntería y para que les paguen. Eso según los sociólogos que andan averiguando. Yo no pregunto. Sé lo que veo y olvido. Lo que sí no puedo olvidar son los ojos, el verde de sus ojos tras el cual trataba de adivinarle el alma (Vallejo, 1994: 15).

El narrador, entonces, no sólo se encuentra con una Medellín en ruinas, sino con la lengua española en decadencia. Colombia, que fue un país de presidentes gramáticos, hoy habla así. Fernando toma, entonces, el papel de traductor, mediador de la jerga de las comunas. En la traducción se realiza una doble operación lingüística e ideológica que supone la conservación de una lengua dominante (jerga marginal-lengua culta, oralidad-escritura). La degradación que sufre el español equivale directamente al derrumbe de la nación. De la misma manera en que los habitantes de las comunas se encargan de reproducir la pobreza, reproducen la violencia.

La crítica literaria ha acordado en inscribir *La virgen de los sicarios* en la tradición de la novela de la violencia colombiana. Esta tradición literaria es reflejo del período de la Violencia (con mayúscula) que comienza con el Bogotazo, producto del asesinato en 1946 de Jorge Eliécer Gaitán, candidato liberal para las elecciones presidenciales de ese mismo año.⁸

⁸ El Bogotazo se constituyó en un levantamiento armado no sólo en Bogotá sino que se propagó por todo el territorio nacional. Levantamiento que quiso ser revolución, pero que terminó en el desorden, la anarquía, el pillaje y la destrucción. Colombia se ve envuelta en una guerra política sin fin entre liberales y conservadores. En las elecciones de noviembre de 1949, los liberales se retiraron y Laureano Gómez siendo el único candidato conservador gana la contienda. Radicalizó su posición y promueve la aniquilación física de todos los liberales para restaurar el orden, la religión y la familia. A este régimen, lo sucede el golpe de estado de Rojas Pinilla en 1953 que inicia un proceso de pacificación exitoso aunque la violencia se impone nuevamente y las bandas de pájaros conservadores continúan su acción con ayuda de las fuerzas policiales y los caciques locales. Los pájaros eran grupos de bandidos conservadores que sembraban el terror en Valle y en Quindío asesinando liberales. En 1957 Rojas deja el poder en manos de una Junta Militar que se encargaría de hacer el tránsito a la elección popular. Se sientan las bases del Frente Nacional que se basó en dos principios, la paridad y la alternancia, y se materializa con la alternación del poder entre liberales y conservadores durante cuatro períodos (Pacto de

La literatura de la violencia colombiana surge sin una narrativa de tradición anterior, es decir, los escritores que aportan con sus novelas a la tradición de la violencia como Gabriel García Márquez, Manuel Mejía Vallejo o Gustavo Álvarez Gardeazábal, son los que comienzan a fundar una narrativa nacional, o mejor, un relato de la propia nación. Oscar Osorio propone cuatro agrupaciones diferentes para esta tradición: las novelas que subordinan el hecho literario al histórico; las que superan la inmediatez testimonial buscando una interpretación sociológica y una dimensión literaria; las que le dan prioridad a la literatura y la Violencia aparece como telón de fondo; y las que procuran mantener un equilibrio. También habría que tener en cuenta un conjunto de novelas representativas de un fenómeno histórico posterior: *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, y *Morir con papá* entre otras pertenecen a una categorización más amplia de esta tradición –conocida como la novela sicarésca– y porque son parte de un fenómeno más actual de la violencia, el de los grupos narcotraficantes que toman las grandes urbes con el apoyo de la guerrilla y en lucha constante con la policía.

Sin embargo, entiendo que *La virgen de los sicarios* como la literatura de Vallejo en general, absorbe pero excede el fenómeno. En primer lugar, porque en Vallejo, hay una búsqueda por la estética del lenguaje que no aparece en ninguna de estas últimas novelas mencionadas. Su preocupación por el lenguaje viene desde la publicación de *Logoi una gramática del lenguaje literario*, que se constituye como un tratado de retórica en el que se enumeran figuras literarias con el fin de apresar toda la ambigüedad de la lengua;

Sitges acordado por Alberto Lleras Camargo y Laureano Gómez). Sin embargo, el propósito real era garantizarle el poder a las oligarquías colombianas. Se bloquearon así todos los caminos de participación política haciendo surgir la ilegitimidad, la clandestinidad y la participación en grupos guerrilleros. Y así, entre gobiernos de hecho y gobiernos de facto, procesos violentos e intentos de pacificación, Colombia vive un clima de guerra civil y política desde 1945 hasta 1958, que se continúa con el surgimiento de las guerrillas modernas en 1964 hasta el negocio con el narcotráfico en las últimas dos décadas del siglo. La Violencia dejó más de 200.000 muertos y más de un relato:

“Al relato construido por las clases dominantes, según el cual La Violencia había sido el producto de una mentalidad primaria, de la ignorancia de un campesinado que se autoaniquiló sin que los gobernantes pudieran evitarlo, un gran sector de la literatura histórica y de ficción impuso otro: la Violencia fue promovida, auspiciada y sancionada por las mismas oligarquías que han gobernado y gobiernan el país desde el siglo pasado, y todas las instituciones del Estado estuvieron al servicio del horror” (Osorio, 2005: 98).

y continúa en *La virgen de los sicarios* y *La rambla paralela*, por ejemplo, en las que hay un interés específico en corregir, aclarar y poner en evidencia errores gramaticales. Aunque no se puede negar el anclaje real en un fenómeno particular del presente colombiano, sí puedo decir que Vallejo es un esteta interesado en el lenguaje literario y en una escritura que se inscribe en la ambigüedad y la mezcla de elementos no mezclables, que juega a escandalizar y a provocar a la sociedad de su tiempo –pero no de cualquier modo, sino con una prosa que imita la oralidad, rápida, violenta y concisa, y que por momentos, aunque persiste, parece perder el equilibrio.

En segundo lugar, el sicario que construye Vallejo se aleja de la interpretación sociológica del término que expliqué más arriba. Alexis y Wilmar son jóvenes homosexuales, que no matan por encargo, no trabajan en una banda, no andan en una moto y no son drogadictos. Alexis y Wilmar, como dice Albrecht Buschmann, no son sólo “el otro” que asesina, sino también representan, entre los que asesinan, “al otro”. Porque, según el crítico, la violencia en la novela es responsabilidad de todos los colombianos, entonces no puede excluirse señalándola como el otro, es de un nosotros (Buschmann, 140).

Así como los sicarios fueron el ejército que respondía a las órdenes de Escobar; Alexis y Wilmar también luchaban por una justicia social, la justicia social de Fernando Vallejo. Como expliqué más arriba, los sicarios de la novela ya no pertenecen a una banda y se han quedado sin medios de subsistencia. Fernando, el narrador, los acoge en su casa e intenta darles todos los gustos. En esa convivencia y en ese desplazarse por una nueva Medellín, Fernando experimenta malestares, odios, e intolerancia por la forma de actuar de los otros, desde los más insignificantes hasta los estructurales que mantienen un país en pie: las embarazadas que procrean violencia, el ruido de la radio de los taxis, el ruido de la batería del vecino, la ola de violencia instalada en una ciudad en la que los asesinatos se suceden por doquier sin que nadie se percate de ello, el presidente, los políticos mentirosos, los periodistas, etc. Todos estos que de a poco se convierten en enemigos de la sociedad ideal que fue la Medellín de la infancia para Vallejo, son aniquilados por Alexis o por Wilmar. Margarita Jácome plantea que en cada visita a una iglesia (que se suceden varias en la novela) se comete un asesinato y ella los clasifica en dos categorías: 1. Fernando es sólo testigo de varias muertes en la calle que después le relata a Alexis al volver al departamento; 2. Alexis se convierte en

el “Ángel Exterminador”. Cuando esto último sucede, Fernando encuentra la vía para aniquilar todo lo que él cree que provoca el desastre a su tierra natal. “Colombia es un desastre sin remedio, no tiene perdón ni redención”, dice en la primera línea de *Chapolas negras*. Y como no lo tiene, exterminemos a quienes lo generan: Alexis, un sicario más del cartel de Medellín que también morirá pronto, es el medio. La construcción de ambos sicarios es un modo también de representar, desde un discurso letrado y elitista (recordemos que Fernando es el último gramático de la lengua española), pero simultáneamente cínico e irónico, figuras identitarias de la Colombia actual.

La ambigüedad vallejana de afirmación omnipotente de sí y de negación desencantada del mundo proviene de una herida. Una herida, que se localiza en el origen de su diatriba, y es provocada por el abismo de la propia vida y por la devastación que promueve el tiempo. Esa fisura es cifra de su identidad. Un pasado encantado y un presente en descomposición imposibles de conciliar. Imágenes idealizadas que enaltecen el paraíso de la infancia y que tarde o temprano se superponen con la impiadosa realidad del presente. Porque Vallejo no conoce de medios, sólo de extremos que no pueden conectarse, pero que inciden unos sobre otros. Del amor al odio, del horror a la seducción, de la alteridad a la mismidad, del tedio al arrebato, de la vida a la muerte, de la realidad a la ficción. Todo esto constituye el personaje melancólico, que lejos está de inscribirse en una tradición que refleja únicamente una coyuntura nacional particular. Vallejo se inscribe en una tradición mucho más vasta, logra crear una imagen de autor peculiarísima que lo coloca más cerca de los escritores dandis y decadentes del siglo XIX a los que admira, que de sus colegas del siglo XXI.⁹

En *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (documental filmado en 2002), Luis Ospina se encarga de mostrar un Vallejo “real” en su casa en DF, con sus hermanos en Medellín visitando la casa de la calle Perú, la finca Santa Anita y recordando la infancia. Lo muestra en situaciones reales recibiendo cartas, poniendo en evidencia el proceso de escritura, atendiendo los llamados de periodistas colombianos enojados con sus decla-

⁹ Ver artículo de mi autoría: “Lo propio y lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de *Barba Jacob el mensajero* de Fernando Vallejo”, en Revista Estudios de Literatura Colombiana, n.º 31, julio-diciembre 2012, Universidad de Antioquia.

raciones públicas. En este documental, se ve un Vallejo cínico, irónico que pinta un mundo al revés. Ya está tan desencantado del mundo que ahora lo que quiere es un mundo patas para arriba como lo hicieron el Marqués de Sade o Louis-Ferdinand Céline. En la escena final, Vallejo se presenta como un escritor maldito:

En este mundo sobra gente, [...] y ¿para qué queremos tanta gente? si no nos vamos a acostar con ellos, si la mayoría no nos gusta [...]. Yo para empezar con los feos no me acuesto y para continuar con los bonitos solo me alcanzaría la vida para unos dos mil o dos mil quinientos. Pongámosle cinco mil en un afán de superación en los baños turcos. ¿Entonces para qué quiero el resto? Yo no tengo nada de qué hablar, ni conversar, ni platicar con 1200 millones de chinos, ni en chino, ni en mandarín, ni en español ni en nada. Por mí como si no existieran. A mí no me gustan los chinos; los cambiaría a todos por un marciano, con ese sí quisiera hablar, conversar, platicar, para preguntarle por la opinión que tienen allá del papa. Y si también está satanizado el sexo en Marte. A estas alturas del partido todavía seguimos confundiendo el sexo con la reproducción porque a veces se dan juntos como si fuera el misterio de la Santísima Trinidad. El sexo es bueno, es conveniente, inocente, inocuo, entretenido, divertido, sano. Y bendito para la salud mental, despeja mucho la cabeza. Bendito sea sexo y con lo que sea. Con hombre o mujer, perro o quimera, con tu hermano o con mi hermana y con los niños también pero por supuesto [...] Lo que procede es entrenar a los niños para que practiquen a fondo la nueva obra de misericordia que aquí propongo: la caridad sexual, darle sexo a quien lo necesite sin armar mucho tango. Nadie tiene el derecho de imponerle a otro la existencia, la carga de la vida. Cuando un hombre y una mujer copulan para engendrar un hijo están cometiendo el crimen máximo. El matrimonio o unión santificada por la iglesia de lo susodicho para lo dicho es una asociación delictiva que hay que castigar [...] La pobreza es el cuento del nunca acabar. Pobre que se reproduce produce más pobres. El pobre es ignorante, irresponsable, de mal gusto, envidioso, perezoso, odia al rico, vive en tugurios, hacinados, en la promiscuidad, no aprecia a Mozart y exige que hay que darle bus gratis, hospital gratis,

universidad gratis, tortilla gratis, y si le quieren cobrar dos pesos de matrícula en la universidad de colegiatura, se pone en huelgas y empieza a armar manifestaciones, a gruñir, a tirar piedra, a amenazar. “¡Ay, los pobres, el pueblo, los explotados, mentirosos, sinvergüenzas, irresponsables, haraganes! Cuando yo llegué a México hace 28 años, este país tenía 50 millones, ahora tiene 100. ¿Y ahora qué vamos a comer si los panes y los peces ya no se están multiplicando al ritmo del sermón de la montaña? A mí que me den entonces carnita tierna de niño o de bebé (Vallejo en Ospina, 2002).

Esta no sólo es la voz de Fernando Vallejo, sino el mundo que propone, la sociedad que imagina. Todos somos culpables del *desbarrancadero* de este mundo, y los colombianos más culpables aún del suyo. *La virgen de los sicarios* muestra la decadencia de la humanidad a través de una ciudad y de un idioma en ruinas y determina la culpabilidad de la sociedad entera, como dice Margarita Jácome. El pesimista Fernando no piensa en un mundo mejor, piensa en las posibilidades que le otorga este. Esta es la justicia social que él pretende y que los sicarios de la novela salen a buscar. Esta es su manera de inscribirse en una tradición, de construir un relato nacional.

El pesimismo no es triste, es estético, es un pesimismo que hace obra, que construye. Furiosa y desmesurada la prosa de estas dos autoficciones logra que en un mismo movimiento erótico una familia y una nación se destruyan, y es esa agitación la que le provoca a Vallejo un gran agotamiento por un mundo pasado que en su dispersión se cae a pedazos, y simultáneamente el arrebató por seguir escribiendo.

Gonzalo Aguilar recuerda el mito de Orfeo cuando lee *La Rambla paralela* porque, dice: “Orfeo no solo fue el personaje mítico que derrotó al hado, sino que también fue quien, contra las advertencias divinas, miró hacia atrás y destruyó el pasado que quiso rescatar de la muerte. Pero en ese instante de destrucción Orfeo logró ver, también, el goce, la belleza, la felicidad”. Pareciera que el melancólico Vallejo, en la destrucción de su propio pasado y la destrucción de los otros, encuentra la habilidad para deleitarse en la voluptuosidad del dolor. Y, como dice Aguilar de Gironde, “se abre a lo sublime para plasmar el instante en que riéndose de la muerte, el cuerpo se pierde en su propio goce” (2009: 235-259).

Bibliografía

- Aguilar, G. (2009). Goces del moribundo (De lo sublime en *Espantapájaros* de Oliverio Girondo). En *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Aguilar, G. (2003). Un maestro de la injuria. El color de la violencia. En *Revista Ñ*, Clarín, Buenos Aires.
- Astutti, A. (2003). Odiar la patria y aborrecer la madre: Fernando Vallejo. En *Boletín 11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, Diciembre.
- Bethell, L. (ed.) (2009). *Historia de América Latina*. Barcelona: Crítica, 2002, pp. 172-258.
- Buschmann, A. (2009). Entre autoficción y narcoficción: La violencia de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. En *Revista Iberoamericana*, Año IX, N.º 35.
- Durán, M. La muerte: proliferación y vértigo en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo. Mimeo.
- Fernández L'Hoeste, H. D. (2005). De La tautología darwinista y otros ensayos de Vallejo. En Guzmán Mesa, E. (comp.). *Fernando Vallejo. Condición y figura*. Medellín: Taller el Ángel Editor.
- Freud, S. (1917). Duelo y melancolía. En *Obras completas. Tomo II*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Santos, F. (2006). *Pensar la muerte: una lectura con Gilles Deleuze a la obra de Fernando Vallejo*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Jácome Liévano, M. (2005). El lenguaje de la impunidad en *La virgen de los sicarios*. En AA.VV. *Fernando Vallejo. Condición y figura*. Medellín: Taller El Ángel editor.
- Klinger, D. (2007). *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Río de Janeiro: 7Letras.
- Ladagga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre La narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Klibansky, R; Panofsky, E & Saxl, F. (1989/2010). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Forma.
- Kristeva, J. (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Osorio, O. (2005). *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Universidad del Valle.
- Ospina, L. (2005). La desazón suprema. Retrato incesante de Fernando Vallejo. En AA.VV. *Fernando Vallejo. Condición y figura*. Medellín, Taller El Ángel editor.
- Ospina, W. (2012). *¿Dónde está la franja amarilla?* Medellín: Mondadori.
- Ritvo, J. B. (2000). Prefacio. En *Formas de la sensibilidad. Restos de la cultura*. Rosario: Laborde Editor/Editorial Fundación Ross.
- Ritvo, J. B. (2006). *Decadentismo y melancolía*. Buenos Aires: Alción Editora.
- Sontag, S. (2007). Bajo la dicha de Saturno. En *Bajo la dicha de Saturno*. Buenos Aires: De Bolsillo.
- Vallejo, F. (2001). *El desbarrancadero*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vallejo, F. (1997). *El mensajero*. Bogotá: Planeta.
- Vallejo, F. (2006). *La virgen de los sicarios*. Madrid: Punto de Lectura.

Violencia y literatura en América Latina a partir de 2666 de Roberto Bolaño

Paula Aguilar

La violencia y el mal han sido los ejes desde los cuales se han organizado las lecturas críticas de *2666*, sobre todo a partir del capítulo que lista los cuerpos mutilados, violentados y abandonados en el desierto de las mujeres asesinadas en Santa Teresa, “La parte de los crímenes”.¹ No es ninguna novedad que Bolaño estuvo interesado en documentarse e informarse acerca de los crímenes de Ciudad Juárez, en México², y que Santa Teresa figura esa ciudad fronteriza, el escenario de más de setecientos feminicidios, siendo el período más feroz desde 1993 a 2003 (Del Sarto, 2012). Esta forma de violencia asociada al crimen, desde las esferas del poder (político, económico – ilegal) convive en la novela con otros tipos de violencia. Una es la política, la ideológica y la otra es la simbólica, la que se escurre entre los personajes, permea espacios y atmósferas. En una confluyen los crímenes de la historia, la otra se instala en el presente continuo de la existencia y ambas son elaboradas a partir de la reflexión del lugar de la cultura, del arte y la literatura en semejante oasis de horror. Además, precisamente porque ese horror es cons-

¹ Entre otros nos referimos a los trabajos de Cánovas (2009), Candia (2006, 2010), Huneus (2011) o González (2011).

² “Hace algunos años, mis amigos que viven en México se cansaron de que les pidiera información, cada vez más detallada, además, sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez [...]” cuenta Bolaño (2004: 214) al comenzar su reseña del libro de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* crónica de los crímenes y fuente de *2666* (la figura ficcionalizada de González Rodríguez también aparece en la novela).

titutivo del “abismo que nos rodea” (Bolaño, 2003: 215) y llamamos América Latina, *2666* es también un engranaje más que Bolaño pone a funcionar en su máquina trituradora y recicladora de tradiciones.³ Exploraremos los modos en que la violencia (y sus derivas –el crimen, el mal-) se instala como eje omnipresente no sólo en la representación de América Latina sino también en su tradición literaria, en las posibilidades de la literatura misma y en sus vínculos con la historia reciente. Tres conceptos se ponen en movimiento –barbarie, mal, violencia– a partir de distintas matrices de pensamiento, todos apuntan sin embargo a un mismo verdugo, al que hay que desencapuchar: la oculta cara de la razón, el progreso, la modernidad.⁴ Y, como señaló Georges Bataille, la literatura no es inocente (2000: 23).

I. Cultura y barbarie

Uno de los pasajes más citados de las “Tesis de filosofía de la historia” de Walter Benjamin es sin duda el que revela el legado de la violencia opresora en los bienes culturales de la humanidad, el que nos recuerda que cultura y barbarie son una unidad contradictoria y no polos excluyentes, o etapas diferentes del progreso histórico. Bolaño no se cansa de actualizar la Tesis VII⁵ y a lo largo de más de mil páginas explora los vínculos entre el mal, la violencia y la literatura, ensaya diversas figuras de escritor (y lector) para pensar posibles salidas (o entradas) del abismo al mismo tiempo que traza los perfiles más oscuros del mapa latinoamericano, que es también sólo un oasis de horror en el mapamundi de Occidente.

En la primera parte de la novela, “La parte de los críticos”, cuatro aca-

³ Creemos que el epígrafe de Baudelaire que abre la novela puede leerse autorreferencialmente. Es la novela de Bolaño el oasis, de horror por supuesto (cómo no serlo si aborda el nazismo y los feminicidios de Juárez), que aparece en medio del desierto de aburrimiento que implicó la literatura latinoamericana dedicada a repetir formulaicamente los epígonos del *boom*, la última gran generación literaria. Es *2666* la que amalgama la tradición aventurera y apocalíptica que Bolaño rescata como las únicas posibles en el fin de siglo latinoamericano (2003: 215).

⁴ Reyes Mate resume: “Si buceáramos tras las esencias de Occidente (Dios, hombre, mundo), descubriríamos una sarta de intereses inconfesables (poder, dominio, dinero), cuyo precio ha sido declarar desechable otros elementos conceptuales menos glamurosos (el sufrimiento, la pobreza, la esclavitud)”. En: “La violencia que nos ata”, *El País*, 30 junio 2008.

⁵ Ignacio López Vicuña también aborda este tema en “Desdoblamientos literarios: Bolaño entre la civilización y la barbarie” (2012: 101).

démicos europeos especializados en la obra del escritor alemán Benno von Archimboldi emprenden una búsqueda fanática del desaparecido autor, retomando una obstinación bolañiana: el misterio del escritor feroz y perdido en algún rincón del planeta.⁶ Ese será uno de los hilos conductores que unan las partes autónomas de *2666* que confluyen en la ciudad de Santa Teresa, esa ciudad de frontera donde se insiste en el cruce entre violencia y modernidad (de la cual nos ocuparemos más adelante).

La relación que une a los cuatro críticos no es solamente académica, hay un triángulo amoroso entre la inglesa Liz Norton con sus pares francés y español, Pelletier y Espinoza, que termina cuando Norton elige al profesor italiano Morini. El mundo de la literatura encerrada en congresos y conferencias universitarias es el otro lado del campo literario de los noventa que la segunda sección de *Los detectives salvajes* pone en escena. Si aquí prevalecen, con ironía y burla, los modos y modas de la academia (como por ejemplo el desdén por la literatura alemana frente al éxito de las letras inglesas particularmente desde el prisma poscolonialista)⁷ en *Los detectives salvajes* la literatura se desdibuja en las imposturas del mercado editorial, las ferias de libro, los premios. Este mapa europeo de especialistas en literatura está plagado de convenciones, futilidades del mundo universitario pero al mismo tiempo las rutinas académicas se van impregnando de un halo extraño, entre misterioso y a veces violento, a partir de la decisión de encontrar el paradero de Archimboldi. Aparecen las pesadillas (como la de Morini, primero en leer sobre los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, 64), las veladas batallas por el amor de Liz Norton (como el deseo fugaz de Pelletier de que un avión estrellado fuese el de Espinoza, 83) y los repetidos encuentros en simposios y conferencias van transformándose en torbellinos de celos, paranoias y miedos.

La escena del taxista paquistaní es sin duda la más importante en esta primera parte pues resume el modo en que la novela exhibe la amalgama entre literatura y violencia, esa aleación sólo permeada por el humor, el sarcasmo y

⁶ Cesárea Tinajero es su precursora más fiel y si la búsqueda que Lima y Belano emprenden en *Los detectives salvajes* no finaliza exitosamente (“Cesárea Tinajero es el horror”, le anunciaba Ernesto San Epifanio a García Madero, Bolaño, 1998: 85) el resultado de ésta no será diferente.

⁷ En un coloquio sobre literatura contemporánea la literatura alemana pierde ante la inglesa en cantidad de público “cuya asistencia masiva al diálogo inglés (o *angloindio*) era notablemente superior al escaso y grave público que acudía al diálogo alemán” (32, cursivas nuestras).

la ironía que en todo Bolaño funcionan como fuerzas erosivas que provocan distancia y permiten la crítica. Resulta que Espinoza y Pelletier visitan a su amante en Londres dispuestos a impedir que un cuarto en discordia (Pritchard, amigo de Liz Norton) se incorpore a su triángulo amoroso. Un viaje en taxi se convierte en la peor pesadilla del conductor a quien los profesores universitarios golpean ferozmente, insultan e incluso roban su auto para escapar. En un principio, el origen de semejante acción pareciera ser una reacción para defender a Norton, a quien el taxista paquistaní insulta en nombre de la dignidad y castidad femenina. Sin embargo, a medida que los golpes intensifican su brutalidad la violencia se confunde con el placer y parece ser éste el motor del acto.

La relación violencia y placer nos lleva a las reflexiones de George Bataille sobre el funcionamiento del Mal en la literatura y su poder para representar las pasiones. El verdadero Mal, señala Bataille pensando en Emily Brontë, es el del goce ante la contemplación de la destrucción misma (30). Sin embargo el acto de violencia contra el paquistaní, orgásmico y pasional para los perpetradores,⁸ nunca rebasa los límites de la razón ni les hace perder la calma, al punto de no olvidar el detalle de borrar sus huellas del taxi.⁹ No sufren ningún raptó que los impulse a proceder de manera contraria a su voluntad, aunque esa haya sido la justificación de Espinoza, “por un pronto” (107), explica.

Se trata de lo que magistralmente Edgar Allan Poe llamó “*the imp of the perverse*”, esa parte racional que, aunque oculta, incita a hacer el mal por el mal. Esto no implica una concepción del mal como algo natural, innato o propio de la esencia humana sino que llama la atención sobre aquellas formas del mal que provienen de los pilares que sostienen una racionalidad extrema que vuelven la mirada sobre el ‘cómo es posible’ y atenta contra la idea fácil de enfrentar el mal con un opuesto, el bien. No olvidemos que el narrador del relato de Poe, extremadamente lúcido y metódico, es un asesino

⁸ “Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton [...] parecía haber experimentado un orgasmo múltiple” (103).

⁹ Si la violencia xenófoba contra el taxista desata deseos ocultos en los europeos, el hecho no se ubica dentro de la esfera de lo irracional. Cf. “¿De qué hablamos cuando hablamos del mal?: 2666”, Marcial Huneus (2011: 257-259).

justificando sus hechos desde una celda. En 2666, el episodio de violencia xenófoba es protagonizado por profesores universitarios evocando a Borges o al “más bien malo” (103) Salman Rushdie. A partir de la imagen del laberinto –“mucho antes de Borges, Dickens y Stevenson se habían referido a Londres utilizando ese tropo” (102)– se desata la pelea y los eminentes críticos literarios atacan cruelmente al extranjero sin sustraerse a su profesión, sin perder el control de sí.

Tampoco estamos ante el mal definido desde la perspectiva cristiana ni burguesa¹⁰ que lo encierra más allá de los confines de la razón, en una otredad carente de lo que se considera el Bien. Hannah Arendt también insistía en que la violencia es deudora de la civilización y el progreso, por lo tanto no es ni bestial ni es irracional (1970: 84). El violento ataque al taxista perpetrado por universitarios confirma las derivas oscuras de la cultura enclaustrada en la academia, embalsamada en vitrinas de moda y conformismo –una visión de la intelectualidad que Bolaño recurrentemente critica. Su contracara es la melancólica actitud de Amalfitano, “el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie” (152) quien resume la cuestión en la radiografía de la ciudad letrada mexicana que describe a los profesores europeos. La diferencia está en los intereses, unos se preocupan por sobrevivir, a otros les interesa escribir (160), reflexiona. El pasaje discute la relación del poder y la cultura –actualizando el mito platónico de la caverna– donde priman la falsedad y los intereses propios. La cultura se parece a un escenario montado para unos pocos o es una caverna, una mina desde donde los intelectuales sin sombra tratan de interpretar los ruidos que provienen de afuera y sólo consiguen domesticarlos, tergiversarlos.¹¹ Amalfitano define con un gesto duchampsiano (245) la literatura en las antípodas de su enclaustramiento en universidades, congresos y coloquios. Se trata de la literatura a la intemperie, como el libro *Testamento*

¹⁰ Georges Sorel rechaza la concepción de violencia que la “filosofía burguesa derramara por el mundo; pues según ella, la violencia es rezago de la barbarie y está llamada a desaparecer por el influjo del progreso” (1907: 75). En Bolaño no hay una visión nostálgica ni condescendiente de la lucha armada, pero sí una mirada crítica a los restos del progreso, a las ruinas de la historia.

¹¹ “Su trabajo [...] es pobrísimo. Emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada, procuran ceñirse a la disciplina de la métrica allí donde sólo queda un silencio ensordecedor e inútil” (162-163).

geométrico de Rafael Dieste que cuelga de la cuerda para la ropa para ver cómo resiste los embates del desierto (246), como el viento que sopla cuando la policía de Santa Teresa encuentra los cadáveres de las mujeres asesinadas (260).¹²

En el comienzo de la novela Bolaño juega con ese modo borgeano de deleitarse con el detalle de ediciones y lecturas de libros inexistentes para desnudar los hilos que sostienen la crítica literaria más banal y canibal. Los detalles absurdos, el desmesurado hincapié en los datos más triviales a través de una prosa ordenada, casi obsesionada por las estructuras revelan, con tono irónico, la labor del crítico que coloca la literatura bajo la lupa, en una mesa de disección. Un ejemplo entre varios es la conversación telefónica entre Pelletier y Espinoza que se relata atendiendo a la duración de la llamada, o la cantidad de veces que se mencionan palabras (61-62). El estilo de “La parte de los críticos” ensaya la crítica del facsímil, “sólo un ojo que busca los elementos tangibles y no los juzga sino que los expone fríamente, arqueología del facsímil y por lo mismo arqueología de la fotocopiadora” (79), que los personajes critican con referencia a la edición sobre las minucias de la vida cotidiana del marqués de Sade (sus recetas médicas, su paso por la lavandería, etc.). El objetivo sería documentar la mera existencia del escritor tal como lo intentan hacer los cuatro académicos empeñados en encontrar a Archiboldi.¹³

En la segunda parte, por el contrario, predomina el tono melancólico de Amalfitano, un lenguaje poético más afín a los pilares que definirán al escritor bolañiano: la locura, la tristeza, la derrota, a través de una prosa plagada de metáforas.¹⁴ Aquí se exploran otras relaciones con la literatura que atra-

¹² Amalfitano define las grandes obras (frente a obras menores) como “combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez” (290).

¹³ Aunque sostengan que “hay que hacer investigación, crítica literaria, ensayos de interpretación, panfletos divulgativos [...] pero no este híbrido entre fantaciencia y novela negra inconclusa” (83) casi en una puesta en abismo de lo que ellos mismos hacen con Archiboldi durante todo el capítulo.

¹⁴ Así, por ejemplo, se describe una cena informal con miembros de la universidad donde Amalfitano trabaja: “La cara del rector [...] manifestó un miedo súbito que duró lo que dura el aleteo de una mariposa. Pero Amalfitano lo notó y por un instante (el segundo aleteo) el miedo del rector estuvo a punto de rozarle también a él la piel. Cuando se recuperó y miró a los demás comensales se dio cuenta de que nadie había percibido esa mínima sombra como un hoyo cavado aprisa y de donde se desprendía una fetidez alarmante” (281).

viesan imágenes de lo mutilado (como el pintor Edwin Jones de la primera parte), o tullido (como Morini), la locura (Lola y el poeta en Mondragón), la melancolía y lo marginal (Amalfitano).

Óscar Amalfitano es un profesor chileno de literatura exiliado en España de donde debe marcharse por un suceso relacionado con su velada homosexualidad. Termina en la universidad de Santa Teresa con su hija, Rosa, entre los fantasmas que escucha (hay una voz con la que dialoga y parece ser su padre muerto) y los que recuerda de su pasado. Como Lola, su mujer, cuya historia de alguna manera es espejo de la primera parte en tanto cifra también la historia del lector obsesionado por un escritor. Ella decide abandonar a su familia (Amalfitano y la pequeña Rosa) para ir en busca de su poeta favorito –y amor de juventud– quien está recluido en el manicomio de Mondragón.¹⁵ La diferencia con los críticos de la primera parte, radica en que Lola, luego de atravesar diversas complicaciones, se encuentra con el poeta pero es incapaz de reconocer el desdén con que es recibida, producto sobretodo de la delirante locura del autor (“que la ignoraba olímpicamente”, 227). Pareciera que todo contacto entre lectores y escritores redundaría en el más absurdo fracaso porque al fin y al cabo la relación más verdadera se entabla con la literatura misma. Es por ello que la novela también se detiene en los modos para sondear el complejo entramado de las palabras y las cosas.

“La parte de Amalfitano” corroe, también con un guiño a Borges, los sistemas de lectura que la filosofía ensaya para interpretar el mundo. Son los esquemas geométricos con nombres de filósofos que Amalfitano lista en el aburrimiento de una clase e intenta luego dar sentido o la evocación de los inútiles intentos de Ramón Llull por explicar verdades¹⁶. La máquina lógica que el filósofo mallorquín Ramón Llull ideó más para clasificar que conocer el mundo y llegar a las verdades de Dios se menciona para disparar la lectura cómplice que conoce los irónicos reparos de Borges a las clasificaciones arbitrarias que interpretan el mundo, cuestionando así los supuestos de verdad, orden, conocimiento y realidad (Guízar, 2004: 94). Si de esquemas para explicar al mundo se trata, precisamente el libro de Dieste que soporta

¹⁵ Se ha identificado al personaje con el poeta español Leopoldo María Panero.

¹⁶ “Recordó (pero como de pasada, como se recuerda un rayo) a Raimundo Lulio y su máquina prodigiosa. Prodigiosa por inútil” (265).

a la intemperie las inclemencias del tiempo es un tratado de geometría. Y el gesto vanguardista que Amalfitano recupera pareciera reconocer por lo bajo el sinsentido de encasillar al mundo en teorías, especulaciones, leyes o catálogos. Tan absurdo como el libro de Lonko Kilapán sobre el origen araucano de O'Higgins y el origen griego de los araucanos que culmina con la telepatía de los mapuches o la posibilidad de que Kilapán sea “un nom de plume de Pinochet” (286) o de Aylwin o de Lagos.

Entonces no sólo se cuestiona la posibilidad de agotar toda obra literaria a través del trabajo crítico y sobre todo explicarla a la luz de su autor en tanto persona física (tal es la obsesión de “La parte de los críticos”: el interés por ver o conocer personalmente a Archiboldi) sino también los intentos por dar cuenta de las verdades del mundo a través de estructuras y postulados.¹⁷ Al fin y al cabo qué importancia tiene la pregunta inicial del capítulo, cuya respuesta Amalfitano ignora (¿qué ha venido a hacer a Santa Teresa?, 211), cuando aparecen en el desierto los cadáveres de las mujeres asesinadas.

Otra pregunta –pero la misma desazón– inicia el capítulo siguiente, “La parte de Fate”, y constituye otro paso más cerca del horror que fue filtrándose en las páginas precedentes. “¿Cuándo comenzó todo? [...] ¿En qué momento me sumergí?” (295) presenta el narrador al protagonista, como transcribiendo una suerte de breve monólogo interior que alude a pesadillas, fantasmas y dolor. Luego conocemos que Quincy Williams, de treinta años, es un periodista conocido como Oscar Fate, su madre acaba de morir y le ofrecen reemplazar al encargado de la subsección de boxeo recientemente asesinado en Chicago. Antes, con un tono rápido y descriptivo accedemos a la especialidad de Fate: las notas a personajes olvidados que han tenido un pasado de activismo y compromiso pero ya residen en los márgenes de la decadencia, como un ex pantera negra aficionado a la cocina en Detroit o el único miembro del partido comunista de Brooklyn. Los libros, sus comentarios y transcripciones

¹⁷ Bolaño transcribe de la biografía de Calvin Tomkins sobre Marcel Duchamp (que Anagrama publica en 1999) el ánimo transgresor que Amalfitano melancólicamente homenajea con Dieste: “había disfrutado desacreditando ‘la seriedad de un libro cargado de principios’” (246). Y Borges clarifica respecto de la inútil “máquina de pensar de Lulio”: “tampoco funcionan las teorías metafísicas y teológicas que suelen declarar quiénes somos y qué cosa es el mundo”, en: “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, *Textos cautivos* (1937). Ver también: Borges “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Otras inquisiciones*, (1951).

también se destacan en esta parte, en especial *La trata de esclavos* de Hugh Thomas que Fate lee y el narrador reproduce. Los pasajes revelan la violencia de la esclavitud en una prosa desafectada que describe el comercio de seres humanos con sencillez y precisión, como una práctica naturalizada y amparada en la racionalidad del siglo XVIII. Este libro es el que Fate lee en el viaje a la frontera mexicana que cambiará su rumbo.

Con la idea de cubrir la pelea de boxeo entre un tal Count Pickett y un mexicano, Fate llega a Santa Teresa y la narración dejará por momentos el estilo estadounidense (casi de traducción hispana¹⁸), llano y coloquial. El relato se abrirá hacia las zonas oscuras de las sensaciones del periodista al mismo tiempo que el personaje se involucra en la noche ilegal y viciosa de Santa Teresa. Ya las primeras impresiones camino a la ciudad anuncian la muerte, se suceden las comparaciones macabras,¹⁹ y una reiterada sensación de irrealidad invade a Fate. No es casual que su vocación de escritor, que canalizará en el periodismo, sea la que lo lleve a involucrarse en la investigación de los crímenes de Santa Teresa y ayudar a Rosa Amalfitano a escapar de la ciudad o a su colega Guadalupe Roncal a afrontar el encuentro en la cárcel con el presunto asesino. Así el estilo periodístico (de oficinas de redacción, despachos de detectives o encuentros callejeros) por momentos se diluye para dar lugar a la voz del propio Fate trastornada y perpleja, tal como había comenzado el capítulo. El extranjero (en duelo –como otro célebre– por la muerte de su madre), un afroamericano con ganas de ser escritor e interesado en temas sociales, nos introduce en la siguiente sección.

“La parte de los crímenes” recorre en más de trescientas páginas el desierto poblado de cadáveres de las jóvenes asesinadas en Santa Teresa. El narrador elige comenzar el relato con el hallazgo de la primera muerte de 1993,

¹⁸ Es magistral el pasaje en el que Fate discute con su editor y le pide dejar de cubrir el boxeo para orientar su artículo a los asesinatos y la realidad en la frontera, “el mundo industrial del Tercer Mundo” (373) donde el exagerado uso de insultos adjetivados parodian las traducciones del inglés de términos como “fucking”, “shit” o “motherfucker”, tan usados sobre todo en las representaciones estereotipadas de afroamericanos (373-374).

¹⁹ Como: “no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre” (342), o cuando llama a su oficina en los Estados Unidos la voz que atiende “no hablaba como una secretaria neoyorquina sino como una campesina que acabara de salir de un cementerio” (347).

Esperanza Gómez Saldaña,²⁰ y la lista pasará ante el lector como si en vez de estar leyendo una novela estuviera mirando las fotos de un informe forense de las que, sin embargo, se desliza un resto que sacude el mal de archivo de las imágenes sepultadas por instituciones amnésicas. El detalle alterna entre dónde se encontró el cadáver, por quién, qué heridas o vejaciones presenta y su identificación, en la medida de lo posible. Esta sucesión macabra de cuerpos, descritos con un lenguaje desafectado, citando los registros médicos y policiales (muchas veces el narrador explicita que así lo indican dichos informes) no intenta explicar los crímenes ni investigar culpables sino sólo muestra a las víctimas. En una sociedad que las invisibiliza²¹ se trata de imponer sus presencias a través de la lista interminable que detalla los horriblos hallazgos. Si el principio de la repetición no llega a desgastar el mecanismo es porque se salva ese riesgo, el del hartazgo, con la peculiaridad de cada asesinato, lo particular de cada víctima.²² Por lo tanto, al mismo tiempo el catálogo se desliza desde el informe forense o la crónica policial periodística hacia el documento con valor testimonial para desprenderse así de la mecánica administrativa de acopio, registro y también olvido.

La acumulación de los detalles permite la visión del cadáver pero, como advierte Georges Didi-Huberman (2007), sólo son los jirones o fragmentos de una imagen o un archivo que la voz narrativa recupera para trabajarlos desbordando lo real y transformando el archivo en testimonio. Si como sugiere el análisis de Giorgio Agamben (2000) el archivo supone la reducción del sujeto a una función al margen que desaparece “en el rumor anónimo de los enunciados”, el salto al testimonio intenta volver a colocar al sujeto en su puesto, aun sabiéndolo vacío. El narrador apela al archivo no sólo para dar testimonio del horror al que fueron sometidas las mujeres sino también para enunciar el horror que siguen padeciendo: la desidia social y la inercia de las autoridades tanto para esclarecer los crímenes como para evitarlos. Es el intento de convertirse en la voz que exhuma del olvido a las víctimas en la

²⁰ “Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto...” (444).

²¹ Sólo un ejemplo: “sobre la camilla [...] iba el cadáver de Emilia Menan Mena. Nadie se fijó en él” (466).

²² Cf. Stegmayer, María (2012: 119-20).

persistencia –de más de trescientas páginas– por desclasificar los documentos forenses o policiales para sustraerlos de su anquilosada existencia de rutinas y silencios encajonados.²³

Es un trabajo de memoria que con las apariencias de un informe, o una crónica para el futuro, sostiene la tensión entre narración y documento²⁴ para que las mujeres de Santa Teresa no formen parte del cementerio del olvido del año 2666, tal como había vaticinado Auxilio Lacouture en *Amuleto*, o Césarea Tinajero en *Los detectives salvajes*. En estas novelas anteriores se anuncia el título como una profecía macabra, con la ambigüedad y el horror como características. Cesárea hablaba de “los tiempos que se avecinaban [...] allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico” (Bolaño, 1998: 596) y dibujaba el plano de una fábrica de Santa Teresa, mientras que Auxilio vuelve a anclar el año en un espacio más explícito: un cementerio.²⁵ 2666 alude al año que materializa los enigmáticos vaticinios de Césarea o la imagen fúnebre de Auxilio pero juega también con las expectativas del género que ha puesto al futuro en primer plano. La radiografía del mal y la violencia que expone la novela está explícitamente anclada en el presente (en los últimos años que todavía son el presente) por lo que si el año 2666 refiere un futuro posible pareciera que no distará mucho del hoy, como si padeciera inexorablemente la repetición del pasado, acumulando ruinas, muertos, violencia. Es posible, entonces, evocar otra de las célebres alegorías de Benjamin para pensar cómo Bolaño figura los procesos históricos, como el ángel de la Tesis IX que es empujado “hacia el futuro [...] mientras que frente a él las ruinas se acumulan” (Benjamin, 2002: 101). El mal y la violencia atraviesan tiempo (desde los griegos, según Kessler) y continentes, sea 1993 o 2666 “los arquetipos del crimen no cambian” (338) y la literatura puede ser tanto el camino hacia el horror como su propio antídoto.

“La parte de los crímenes” dialoga con la tesis del Profesor Kessler, ex-

²³ Si vale la analogía de la escritura y la literatura con el montaje y las imágenes: “La imagen, no más que la historia, no resucita nada en absoluto. Pero redime: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos” (Didi-Huberman, 2007: 256).

²⁴ La idea es de Carlo Ginzburg citado por Didi-Huberman, sobre la necesidad “de aprender a leer los testimonios sosteniendo la tensión entre narración y documento” (2007).

²⁵ “[U]n cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato” (Bolaño, 1999: 77).

perto en criminología, quien en el capítulo anterior, “La parte de Fate”, teoriza sobre el mal –cuya invención debemos a los griegos– y explica cómo la historia se ha encargado de acostumbrarnos al horror, cómo las grandes matanzas no alarmaron a nadie mientras que los crímenes particulares fueron “legibles” (339) para la sociedad en tanto las víctimas eran reconocibles, formaban parte de ella. En Santa Teresa nadie parece realmente comprometido ni espantado por las muertas –excepto quienes son enviados desde afuera para investigar (Fate, Rodriguez, Kessler)²⁶ por ello la lista de cadáveres se intercala con las historias que sí rompen con la rutina del pueblo, como la del el Penitente que orina exageradamente en los atrios de las iglesias. El rol de los medios de comunicación partícipes del silenciamiento de los crímenes se exhibe en el espectáculo montado alrededor del profanador de iglesias. Por su parte, la diputada del PRI sólo se involucra para esclarecer la muerte de una amiga (cuya historia revela el ambiente denso de la política). Esta desidia ante los reiterados cuerpos que aparecen y no conmueven a nadie se manifiesta también en la actitud de la policía o los camilleros que pueden hacer chistes machistas frente a las muertas (689) o pasar el parte por radio mientras piden tacos.²⁷

Así, la sucesión de mujeres muertas se intercala con otras historias que parecen apartarse del foco inicial, pero aunque a veces distraen se vinculan complejamente para diseñar todas las aristas de Santa Teresa como *topos* del mal. “La parte de los crímenes” sondea la inserción social, laboral y cultural del mal. Santa Teresa se transforma así en el núcleo por donde convergen las formas de la violencia derivadas del narcotráfico, los conflictos de la frontera y la corrupción política, policial e industrial que promueven el crimen y la impunidad en los restos de una sociedad enferma, como los habitantes del basurero El Chile, muertos en vida.

La violencia de la historia se hace explícita en “La parte de Archimboldi” que transcurre mayormente en la Europa de la Segunda Guerra, y posguerra,

²⁶ Guadalupe Roncal confiesa a Fate: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439).

²⁷ “seis de carnita, tres con crema y tres sin crema, los seis bien picantes, y dos latas de Coca Cola” (533). Esta descripción trivial del menú del camillero contrasta con el paisaje donde el cadáver permanecería tres horas antes de que la policía llegara.

se concentra en el nazismo y pone al día la tesis de Hannah Arendt acerca de la banalidad del mal. El escenario es la guerra en la frontera este (“principal escenario de sufrimientos”, Arendt, 2003: 125), del lado alemán la división de Hans Reiter combate de oeste a este, especialmente en Rumania, el avance soviético. Dada la derrota alemana, Reiter desiste de seguir ocultándose en el bosque y se rinde ante soldados norteamericanos. En el campo de prisioneros conoce a Leo Sammer y su historia, un funcionario nazi que en una perdida aldea polaca administra el asesinato de casi quinientos judíos. El relato de Sammer conjuga la naturalización del mal con la constatación de cómo “lo horrible puede ser no sólo grotesco sino completamente cómico” (Arendt, 2003: 34). El escenario es grotesco: una región gris con niños de diez años alcohólicos y adeptos al fútbol. Los niños polacos borrachos, tan sólo interesados en “partidos de fútbol etílicos” (956) serán los perpetradores de la masacre cuando ya no quede personal capaz de acatar las órdenes de Sammer. El principio de lo macabro sostiene también el discurso de Sammer, exageradamente burocrático, al punto de convertirlo en el “idiota moral” que Norbert Bilbeny (1993) define para describir a quien es incapaz de interpelar una orden, e irreflexivamente naturaliza el horror, con la apatía moral que evidencia el no utilizar su capacidad para distinguir el bien del mal.

Sin embargo, Sammer sigue al pie de la letra la tesis de Arendt cuando revela la plena consciencia de sus actos y la necesidad de suavizarlos alegando ser sólo un pequeño engranaje, obedeciendo órdenes, cumpliendo debidamente con su trabajo.²⁸ Su relato insiste en las cuestiones administrativas que había que respetar: “me gustaría recibir esta orden por escrito” (949), nombra el asesinato como “operación”, “tarea encomendada” (952) haciendo hincapié en el mecanismo y la organización que requieren cavar fosas en el bosque y disparar a poco menos de quinientas personas. El descaro final de su historia con el que apuesta al olvido y el perdón²⁹ matiza el único acto de violencia consciente de Hans Reiter cuando decide estrangularlo (como

²⁸ Casi que Sammer es la caricatura de Adolf Eichmann, utiliza los argumentos típicos de la defensa de criminales de lesa humanidad, sobre todo de aquellos que antes que monstruos eran payasos (Arendt 2003, 37-39).

²⁹ “Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra [...] Otro en mi lugar hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (959).

confirmamos unas páginas más adelante). El sentimiento de culpa separa las consciencias de Sammer y Reiter. A diferencia del funcionario nazi, Reiter reconoce que el fantasma del asesino de judíos persigue su sombra, y para dejar de seguir “arrastrando la sombra infecta de Sammer” (972) será otro: cambiará de nombre y se volverá escritor.

II. América Latina, literatura y violencia

Hasta aquí, algunos apuntes sobre las formas de la violencia que asedian la literatura y sus posibilidades de representación. Los vínculos que traman no solo permiten recuperar algo de la función social de la literatura, sus aportes para procesar acontecimientos históricos signados por la violencia y el trauma³⁰ sino que también vuelven la mirada hacia los recorridos de la literatura misma en su especificidad. Pueden recuperarse, entonces, los diversos hilos que en la novela van tramando las imágenes de escritor que se rescatan así como la insistencia en varar las historias en el espacio latinoamericano. El proyecto de Bolaño se impone no sólo recuperar América Latina como locus de enunciación sino también como unidad cultural que contra ligeros clisés o intentos evanescentes,³¹ sin embargo, todavía permite sostener críticamente la etiqueta “literatura latinoamericana”.

En *2666* se afianzan todas las imágenes que conforman el cuadro general de la representación del abismo en que se ha convertido –en la propia obra de Bolaño– eso llamado “América Latina”. Es allí, en Santa Teresa, donde los ecos fúnebres del desierto de Juan Rulfo encarnan en un paisaje recorrido por los pasos perdidos de los personajes, cuyo rasgo esencial es la presencia de cadáveres. Es decir, la ciudad no está habitada por espectros, la ciudad está repleta de cuerpos torturados, vejados y mutilados. Exploraremos ahora los modos en que la violencia (y sus derivas: el crimen, el mal) se instala como eje omnipresente no sólo en la representación de América Latina sino también, desde su tradición literaria, en las posibilidades de la literatura misma.

Durante los sesenta-setenta, la revolución cubana apareció como un

³⁰ Miguel Dalmaroni hace notar que “las reflexiones sobre problemas de memoria que toman las experiencias de la literatura y el arte suelen interrogar con especial énfasis los alcances que se conceden a nociones como las de resto, síntoma, trauma” (2009/2010: 10).

³¹ En su crítica del estereotipo del macondismo, en su apuesta a “lo latinoamericano” en un contexto “postautónomo” o “mundial”, por ejemplo.

centro de entusiasmo y utopía que arma un mapa latinoamericano y europeo (podemos mencionar a Sartre para ilustrar las adhesiones provocadas en Europa) tal como estudia³² Iván de la Nuez en *Fantasia roja* (2006). En cambio en los noventa, el mapa que arma Bolaño no tiene que ver con el frenesí revolucionario que conectó América con Europa sino con las escenas de barbarie y horror que instalaron las guerras, las dictaduras, los totalitarismos.

Aquella imagen idílica, mágica y maravillosa de América Latina que se articuló a partir de la revolución cubana y que posteriormente se convirtió en una imagen estereotipada y vacía que algunos perciben en el macondismo se quiebra en Santa Teresa, esta ciudad latinoamericana donde, como en su precursora Comala, lo único que fluye es la violencia. Cuando José Joaquín Brunner define el macondismo como un constructo que intenta plasmar una supuesta superioridad latinoamericana, una identidad exclusiva fraguada a partir de ciertos conceptos como naturaleza, exotismo o misterio no está apuntando contra la obra de García Márquez sino contra su posterior recepción. Tal es la línea que recupera Emil Volek cuando distingue una versión “posmoderna, facilona y degradada” del realismo mágico de lo que en verdad se desprende de las obras de Asturias, Carpentier, Arguedas, o Rulfo cuya estética revolucionaria abrió nuevos espacios a realidades antes marginadas. No es legítimo simplificar el potencial estético y crítico de los escritores del *boom* ni reducirlos apelando a un concepto posterior como el llamado macondismo.

Es en esta línea que Bolaño fractura el optimismo del macondismo, en su versión más simplista y estereotipada, y descarta sus herederos más abyectos: “sus hijos tarados” para decirlo con las palabras del mismo Bolaño en “Los mitos de Chtulhu” (2003: 173). Si Brunner asevera que se ve a América Latina como “el nuevo mundo desde donde surgirá una ‘racionalidad alternativa’ para Occidente” Bolaño nos propone que esa racionalidad camina junto a la barbarie y que no es alternativa pues ya es universal. Así, la respuesta de Bolaño a estos conceptos identitarios estancos no puede ser sino estética, es

³² Y se ilustra en la tapa de la primera edición, donde se ve a Ernesto Che Guevara sentado frente a Jean Paul Sartre, como si conversaran. El juego de perspectiva de la imagen hace que la figura del Che sea significativamente superior a la del filósofo francés.

decir para discutir el macondismo Bolaño requiere de la literatura y recupera a Macondo vía Comala³³ y funda Santa Teresa.

La ciudad hilvana las cinco partes que conforman *2666*, y desde la primera vez que se la menciona percibimos, los lectores de Bolaño, que nada bueno puede suceder en ella. En “La parte de los críticos” cuando los académicos europeos conocen a Amalfitano (el profesor experto en Benno von Archimboldi) la primera impresión fue “mala [...] perfectamente acorde con la mediocridad del lugar” (152). Amalfitano parece “un tipo fracasado”, “un tipo muy triste” (153) como el tono de toda la segunda parte dedicada a este profesor sudamericano exiliado en Europa, padre viudo, que ve sombras y escucha voces y no sabe qué ha venido a hacer a Santa Teresa. Luego del encuentro con Amalfitano los críticos tienen pesadillas: Pelletier sueña con sangre y mierda, Espinoza con un cuadro en el desierto en el que “las palabras se abrían paso a través del aire enrarecido del cuadro como raíces víricas en medio de carne muerta” (154). Norton se ve en sus sueños inmóvil, inerte en la figura de una mujer, “es igual a mí, se dice, pero ella está muerta” (155).

En “La parte de Fate” la sensación que persigue al periodista estadounidense es la de irrealidad. Fate está acostumbrado a tratar con personajes fantasmales, los entrevistados de sus notas de “pintoresquismo sociológico” (332). Rumbo a Santa Teresa, en un restaurant en medio del desierto, Fate escucha desde su mesa la conversación entre un tipo joven y un tipo canoso quien esboza una especie de tratado sobre el mal, sobre su ocultamiento y a la vez su presencia, sobre cómo las sociedades se regodean con la espectacularidad del mal, sobre las relaciones entre injusticia y marginalidad. El tipo canoso es Albert Kessler, el experto criminólogo, quien respecto de Santa Teresa sentencia “lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos” (339). A partir de entonces Fate manifestará constantes signos de enfermedad, náuseas, vómitos. Sin embargo, cuando termina su trabajo de cronista deportivo (sobre una pelea de boxeo) en lugar de regresar a Nueva York “donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad” (396) decide permanecer en Santa Teresa atraído por el misterio de los crímenes y por la vida nocturna

³³ En una genealogía que incluye a Santa María de Juan Carlos Onetti, El Olivo de José Donoso, Santa Mónica de los Venados de Alejo Carpentier.

que revela historias de narcos, prostitución y muerte.

Si en el artículo sobre la literatura latinoamericana de los noventa (“Los mitos de Chtulhu”), que anteriormente mencionamos, Bolaño vislumbraba un destino apocalíptico “allí mero donde se aburre una osamenta, se puede divisar Comala, la ciudad de la muerte. Hacia esa ciudad se dirige montado en un asno este discurso magistral y hacia esa ciudad me dirijo yo y todos ustedes, de una manera o de otra, con mayor o menor alevosía” (167). En 2666 redobla la apuesta y nos conduce a Santa Teresa, ese territorio crepuscular donde nunca llueve —a diferencia de Macondo y Comala. En esta ciudad, en medio del desierto, las únicas imágenes asociadas al agua tienen que ver con la muerte. En “La parte de los crímenes” se materializa lo que se viene anunciando: “En marzo no apareció ninguna muerta en la ciudad, pero en abril aparecieron dos, con escasos días de diferencia, y también las primeras críticas a la actuación policial, incapaz no sólo de detener *la ola (o el goteo incesante)* de crímenes sexuales” (565, énfasis nuestro). Esta imagen de “goteo incesante” es reiterada varias veces para describir “todas las muertas que literalmente brotaban del desierto de Santa Teresa” (701). El mal es el río que recorre las tierras fronterizas del desierto mexicano, que podría ser cualquier otro desierto. El mal, por supuesto, no es exclusivamente latinoamericano sino occidental, pero el centro gravitatorio en esta novela está siempre en América Latina, y si la escritura que lo indague hará estallar la literatura y la historia latinoamericanas es para desde allí refractar —y detonar— hacia otras tradiciones, otras Historias.

Bolaño opera en el interior de la literatura latinoamericana más canoizada, la del *boom*, para quebrantar todo mito de totalidad asociado a una posible identidad continental de tintes optimistas, contra toda imagen que estanque la esencia exclusiva de lo latinoamericano como una identidad otra, fabulosa, exótica. Su narrativa desplaza ese realismo mágico anclado en el mundonovismo que intentaba explorar la naturaleza desbordante y la religiosidad americana hacia los territorios desolados de las dictaduras y la pérdida de la utopía, para articular una escritura visceral, sin épica, cuyo paisaje emblemático es el desierto. Este espacio simbólico tan utilizado en diferentes épocas y discursos que ha generado imaginarios, promovido preocupaciones políticas y culturales aparece en la novela resignificando la antinomia civilización y barbarie. Ambos conceptos se retroalimentan en Santa Teresa donde

el desierto no es solo el espacio de lo bárbaro sino que alberga precisamente los despojos, los restos de la civilización. El desierto ha sido representado como escollo del progreso y, desde Domingo F. Sarmiento, constituyó un sistema cuya dialéctica de excesos y limitaciones atentaba contra el avance civilizatorio;³⁴ además de ser el espacio de los primeros genocidios en el sur de América que tienen su punto culminante con las Campañas al Desierto impulsadas por Julio A. Roca (1878-79). Bolaño rearma el mapa de la civilización y la barbarie en Santa Teresa. El escenario de los feminicidios presenta la pujanza de la industria y el progreso económico que, sin embargo, se enmarcan en lo que Sergio González Rodríguez describe como “exceso de desierto” (2002: 25) y ese desborde llama la atención sobre el “impulso de normalizar la barbarie en las sociedades contemporáneas” (González Rodríguez, 2002: 12).³⁵

Si una de las obsesiones de Bolaño reside en las muertes de la historia reciente latinoamericana, vemos especialmente en esta novela póstuma que se detiene en los nudos incómodos de la historia (aquí está el nazismo también) sin anquilosar su pulsión narrativa que siempre va más allá, o sea siempre está en movimiento. Aquí también está la historia del presente y está también una tradición literaria que ha tratado de dar cuenta de procesos histórico-culturales. El tamiz perceptivo de lo real es la literatura, por eso para articular “la oscura raíz del mal” anclada en Occidente –que es lo mismo que decir Chile, México, la intemperie latinoamericana o la Europa “amnésica, sin épica ni heroísmo” (Bolaño, 2010)– se conjuran las formas que la literatura ofrece. Si se interpela toda una biblioteca –babélica, borgeana– primero se desempolvan las hojas estancas de la tradición latinoamericana para incorporar lo latinoamericano al resto del mundo prescindiendo de esencias identitarias. Para el crítico Wilfredo Corral estamos ante el “paso absoluto de Bolaño de una literatura latinoamericana estereotipada a una nueva literatura mundial” (2011: 17). Sin que esto se reduzca a plantear una cultura occidental homogé-

³⁴ Ver al respecto: Fermín Rodríguez, “Sarmiento en el desierto. Exceso de vida, instinto de muerte” (2002).

³⁵ El desierto es un paisaje que reaparecerá en toda la obra de Bolaño, desde *La literatura nazi en América* donde el artista Willy Schurholz, en su *performance* poética, dibuja planos de campos de concentración en los desiertos de Atacama y Arizona.

nea, lo que Bolaño vislumbra es ese caudal común que responde a la cultura occidental a la vez que asume que el orden de la biblioteca latinoamericana se descompuso y ya no responde al vínculo entre territorio, lengua y literatura lo que le permite articular por ejemplo, las dictaduras latinoamericanas con el exterminio nazi.

En Bolaño no hay retorno,³⁶ hay viaje constante, idas y venidas que hilvanan una trama universal que si tiene un destino al que regresar éste es siempre la literatura. Por eso *2666* termina (no cierra) con “La parte de Archimboldi”, donde los lectores (no los académicos europeos de la primera parte) encontramos a Benno von Archimboldi, el escritor gigante, el escritor alga que explora las profundidades del mar y los abismos de la tierra.

La figura de escritor representada por Archimboldi encarna en imágenes signadas por diversos atributos que recuperan motivos ya presentes en el texto. Lo defectuoso o fuera de lo común aparece en las diferentes imágenes de mutilación ya desde la primera parte con Morini en sillas de ruedas o la amputación del pintor Edwin Jones, Archimboldi es hijo de una coja y un tuerto. La locura o la enfermedad caracterizan a Lola, al poeta en Mondragón, la residencia de escritores desaparecidos que no es más que un manicomio o también la débil salud de Ingerborg y las vestiduras de loco que el uniforme de soldado de Reiter esconde como Parsifal. Otro rasgo que define a Archimboldi será lo salvaje y lo oculto, desde su niñez en la pequeña aldea donde pasaba horas lejos de su casa buceando o leyendo hasta su vida de escritor consagrado pero ajeno a los circuitos literarios (no se conocen más que sus obras). Se inicia en la lectura a los seis años cuando roba un libro (sobre animales y plantas, 799); tiene problemas con la lengua de pequeño, habla con dificultad, luego durante la guerra pierde la voz y la recupera luego de leer el cuaderno de Ansky y soñar la muerte del judío de Kostekino. Finalmente se convierte en escritor, como si toda su vida hubiese ensayado la palabra hasta encontrar su rumbo. Ansky, escritor judío, soldado comunista perseguido por Stalin, por Hitler, por la sombra de una existencia ignota en el mundo litera-

³⁶ Raúl Rodríguez Freire (2012) señala a propósito de *Los detectives salvajes*: “Los viajes de Ulises y Arturo [...], pueden ser leídos como la más radical deconstrucción (que no la simple inversión) del amor a Ítaca, como la narración del agotamiento de aquella política de filiación que vinculaba hasta la muerte (y, en algunos textos, incluso más allá de ella) tierra y destino, patria y vida. Se trata de una ruptura con la economía del retorno”.

rio, es su modelo e inspiración. La lectura del cuaderno de Ansky, desconocido como verdadero autor de las obras del famoso Ivanov (quien representa al escritor vinculado al estado, a las instituciones que Archimboldi rechazará), terminará de fraguar su vocación. De hecho, la mirada de Reiter ya no será la misma. Los días en su escondite del bosque terminan cuando finaliza la lectura de las anotaciones de Ansky y las percepciones respecto de la guerra se tornarán oscuramente metafóricas, como si la visión de Reiter ya fuese la de un escritor, como si la guerra lo afectara por primera vez. Así, los soldados que quedaban de su división “parecían locos huidos del manicomio” (924), una columna de tanques parecen “ataúdes de una civilización extraterrestre” (925), y las historias del general Entrescu y Leo Sammer resumen los horrores de la guerra.

Cuando Hans Reiter conoce estos abismos se convierte en escritor, cambia su nombre a Benno von Archimboldi, y sólo le interesa escribir. Su vida de Hans Reiter nos ubica en la Alemania de guerras y posguerras, en aldeas con habitantes austeros y trabajadores, en las relaciones de aristócratas y generales, en el corazón de Europa. Sin embargo, en medio de este relato se abre la grieta que nos lleva otra vez a Santa Teresa. Primero cuando conoce a Ingerborg, luego su esposa, quien le cuenta sus teorías sobre los aztecas, con “sus pirámides teñidas de rojo con la sangre de la gente sacrificada cada día” (871), luego cuando Archimboldi sorprendentemente explica que el nombre Benno es una referencia a Benito Juárez (y no a Mussolini como hubiera parecido sospechoso, aunque lógico, para el editor Bubis). También, cuando al pasar conocemos que las pinturas perdidas de Halder son cuadros de mujeres, todas muertas (853), o el desierto mexicano repleto de cadáveres resuena en las tierras abarrotadas de huesos de la Europa de posguerra y finalmente cuando nos enteramos que el preso de Santa Teresa, Haas, es su sobrino, el hijo de Lotte, la hermana que tanto adoró Reiter. Y es un ida y vuelta si recordamos las lecturas de Amalfitano sobre el origen griego de la lengua mapuche. O si notamos la caracterización de un poeta soviético en la Universidad de Moscú, “tan inconsciente y necio y remilgado y timorato y melindroso como un poeta lírico mexicano” (908).

Se forma así el círculo perfecto, e infinito, que traza la narrativa de Bolaño. Si nos adentramos por los pasillos y residuos de la academia (en la primera parte) hacia los bajofondos del horror (en las tres partes que siguen),

en el final –“La parte de Archimboldi”– se vislumbra una salida porque es la parte donde prevalece la literatura: es una historia de amor, es la vida de un escritor (no la de sus críticos fanáticos y vacíos) y de su concepción de la literatura, reñida con la fama. Las últimas palabras de la novela son “se marchó a México” (1119). Y si coincidimos con Magda Sepúlveda cuando analiza las sub-versiones genéricas en *2666* (el policial, la novela romántica, el gótico) y sugiere que Bolaño vuelve “a la literatura contra la literatura” (2011: 241), es porque la literatura es la clave del mundo Bolaño; es la literatura que mete la cabeza en el abismo, la que pende de una cuerda a la intemperie.

Bibliografía

- Agambem, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Recuperado de elaleph.com
- Bilbeny, N. (2003). *El idiota moral*. Barcelona: Anagrama.
- Bisama, Á. Cut & Paste. En “*Bolaño inmortal*” *Lanzallamas fanzine especial*.
- Bolaño R. (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Bolaño, R. (2003). Los mitos de Chtuhlu. En *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J.L. (2012). *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Buenos Aires: de Bolsillo.
- Brunner, J.J. (1996). Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. En *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n.º 13-14, 301-333.
- Candia, A. (2006). *2666: La magia y el mal*. En *Taller de letras*, n.º 38, 121-139.
- Candia, A. (2010). Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño. En *Revista Chilena de Literatura*, n.º 76, 43-70.
- Benjamin, W. (2002). Tesis de filosofía de la historia. En Löwy, M. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires: FCE.

- Cánovas, R. (2009). Fichando 'La parte de los crímenes' de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo *2666*. En *Anales de literatura chilena*, año 10, n.º 11, 241-249.
- Corral, W. (2011). *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*. España: Ed. Escalera.
- Dalmaroni, M. (2009/2010). La obra y el resto (literatura y modos de archivo). En *Telar*, n.º 7-8, año VI, 9-30.
- Del Sarto, A. (2012). Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. En *Cuadernos de literatura* n.º 32, 41-68.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. (Memoria visual del Holocausto)*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2012). El archivo arde. Traducción de “Das Archiv brennt”. En Didi-Huberman, G. & Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, pp. 7-32. por Juan Antonio Ennis, recuperado de: filologiaunlp.wordpress.com
- González, D. (2010). *La escritura bárbara: la narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- González Rodríguez, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Huneus, M. (2011). ¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? *2666* de Roberto Bolaño. En *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Fernando Moreno coord. Santiago: Ed. Lastarria, 253-268.
- Poe, E. A. (2006). The Imp of the Perverse. En *The Portable Edgar Allan Poe*. London: Penguin Classics, 202-207.
- Rodríguez, F. (2002). Sarmiento en el desierto. Exceso de vida, instinto de muerte. En *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n.º 201, 1111-1128.
- Rodríguez Freire, R. (2012). El viaje del último Ulises. Bolaño y la figuración alegórica del infierno. En “*Fuera de quicio*”. *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros*, R. Rodríguez Freire, ed. Santiago: Ripio ediciones, 135-167.
- Sepúlveda, M. (2011). La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en *2666*. En *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Fernando Moreno coord. Santiago: Ed. Lastarria, 233-242.
- Sorel, G. (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Stegmayer, M. (2012). Agujeros negros: violencia, fantasma y alegoría en

- 'La parte de los crímenes' de Roberto Bolaño. En Rodríguez Freire, R. (ed.) *“Fuera de quicio”*. *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros*, R. Rodríguez Freire, ed. Santiago: Ripio ediciones, 117-134.
- Volek, E. (2007). José Martí, Nuestra (Macondo) América. En *Universum*, n.º 22, vol. 1, Universidad de Talca, Chile, 300-317.

Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya

Teresa Basile

No hay héroes posibles cuando la tempestad
ocurre en un oscuro mar de mierda

Roque Dalton

Memorias perturbadoras

La narrativa de Horacio Castellanos Moya explora las “memorias perturbadoras” de la izquierda revolucionaria centroamericana, lo que supone revisar desde una mirada autocrítica aquellos eventos y acontecimientos, aquellos ideales, valores, hábitos y mitologías o ciertas figuras y perfiles subjetivos que caracterizaron sus propuestas y sus prácticas durante las últimas décadas del pasado siglo. Nos referimos a una perspectiva elaborada por alguien que perteneció de uno u otro modo a los movimientos de izquierda –o compartió o apoyó en diverso grado las propuestas revolucionarias–, y que ahora lleva a cabo una autocrítica desde el interior del universo de la izquierda.¹ Si los

¹ El concepto de “autocrítica” remite, en una de sus versiones, al procedimiento exigido por los partidos comunistas a sus miembros a través del cual estos reconocen, en un acto público y ante las autoridades del Partido, los propios errores cometidos. Esta práctica adquirió, en determinadas circunstancias, tintes sombríos y extremos, como en las llamadas “purgas” estalinistas en las que se sometía bajo coacción al sospechado disidente a reconocer su propia traición para salvaguardar la causa del socialismo. En cambio, aquí nos referimos al concepto marxista de “autocrítica” que en principio se originó como una vía para resolver las contradicciones dentro de la dialéctica marxista y así poder reconducir los procesos históricos y revisar las propuestas

trabajos en torno a la memoria focalizan en gran medida a las “víctimas” de dictaduras, genocidios, o diversos sistemas de dominio y sometimiento –y en América Central se vinculan con la extensa presencia de gobiernos militares o con el denominado “genocidio guatemalteco”, así como en el Cono sur se centran en las dictaduras de la historia reciente–, en cambio las “memorias perturbadoras” exploran el universo de los movimientos revolucionarios, la entraña de los “buenos”, de los “idealistas”, de los “progresistas”, de los que se convirtieron en “víctimas”: de allí su carácter “perturbador”.

En una conferencia dictada en la Universidad Nacional de La Plata, en 2013, Alessandro Portelli contrapuso la *memoria monumento* –tranquilizadora y autorizada– a la *memoria perturbadora* –negada y reprimida. La primera suele ser practicada por las instituciones para la conmemoración de las glorias del pasado a través de una narración que sólo recuerda aquello que enorgullece, borrando las sombras y contradicciones del pasado, y a nivel de la memoria personal nos ayuda a configurar una identidad sin fisuras, que nos deja satisfechos y en paz con nosotros mismos, para seguir siendo lo que hemos sido. En cambio, la *memoria perturbadora* recuerda las zonas más molestas, provoca incertidumbre y nos intranquiliza. En el registro del relato oficial de la historia nacional, la *memoria perturbadora* tiende a iluminar no las victorias, ni los héroes, ni las hazañas, sino las zonas de ruptura de la armonía nacional, el rostro del bandido detrás del héroe, el desorden que con su violencia y sus costos precede al nacimiento o transformación de la Nación y se oculta detrás de él –“la violencia, la guerra, las contradicciones de las cuales nace la nación quedan sepultadas en el sótano del olvido”. En el horizonte de la memoria personal puede exhibir las zonas más oscuras que la guerra desata como en el caso de los partisanos –que Portelli analiza–, muchos de los cuales cometieron acciones que contrastaban con su propia conciencia y con la ética en tiempos de paz, muchos de los cuales mataron y

ideológico-políticas de la izquierda. Este concepto se ha extendido y generalizado para referir al análisis y revisión realizada desde la misma izquierda, una vez que se ha completado en alguna medida un ciclo histórico vinculado al socialismo. En este sentido, resulta interesante la perspectiva de Peter Bürger (1974/1987: 60-70) cuando considera la autocrítica como una vía que posibilita las “comprensiones objetivas” de estadios anteriores de desarrollo de los subsistemas sociales, permitiendo un estudio del proceso completo en la medida en que este ha alcanzado una conclusión siquiera provisional (61-62).

practicaron la violencia extrema aun cuando sus posturas se oponían a ello. Si estas memorias son excluidas de los relatos, sus protagonistas sufren dolorosas disociaciones dentro de sus conciencias –“Era como si tuviéramos un escudo alrededor, casi como si nos quisiéramos defender de esta cosa, porque era una cosa tan anormal para personas como nosotros”, recuerda María Teresa Regard.²

El sintagma acuñado por Portelli –“memorias perturbadoras”– resulta fructífero para rastrear aquellas zonas oscuras y problemáticas de los movimientos revolucionarios en sus diferentes configuraciones. A partir de un análisis general nos interesa indagar en algunos de estos nudos conflictivos de la izquierda armada en América Central en los textos de Horacio Castellanos Moya, teniendo en nuestro horizonte (aunque lejano e inabarcable) la presencia de estas mismas memorias perturbadoras en disímiles casos a lo largo del mapa latinoamericano. Esto significa reconocer cuáles son los *núcleos perturbadores* que reaparecen a lo largo del proceso de la autocrítica e interrogar cuáles son los *trabajos* y *usos* de estas memorias.

Estas memorias perturbadoras revisan críticamente ciertos núcleos ideológicos en torno al empleo de la violencia armada como vía de transformación político-social y ponen en cuestión ciertas perspectivas de la guerrilla, tales como: la teoría del foco, las relaciones entre los medios y los fines, el vínculo entre la violencia y la política, las diferencias entre el socialismo real y el imaginado, la peculiaridad de los contextos político sociales en América Latina, el menosprecio de la izquierda revolucionaria por el sistema democrático, la estrecha concepción del Estado como un mero aparato de represión, el rechazo de la política, la “ensalada ideológica”, el aislamiento de las masas, el verticalismo y autoritarismo de los cuadros dirigentes y su falta de diálogo interno, el desprecio por el mundo de la vida privada, la familia, los afectos y emociones frente a la valoración de la militancia. Cuestionan, además, las ideas-fuerza, las mitologías y la matriz religiosa que sostenían, fundamentaban, legitimaban y movilizaban a los militantes, tales como: los

² Copio otra cita de Portelli: “Lucia Ottobrini, una mujer profundamente religiosa que durante la ocupación nazi hizo muchas operaciones de guerrilla armada, lo resume todo con estas palabras: ‘Durante la Resistencia yo pensaba: es como si estuviera transgrediendo, me daba vergüenza dirigirme a Él [a Cristo]. Si lo pienso después, digo: que extraño, ¿era realmente yo la que hacía esto?’”.

grandes relatos emancipatorios, el mesianismo de sus proyectos, las figuras del “sacrificio” y del “martirologio” como modelos del guerrillero, las éticas austeras y las fuertes normas que regían sus comportamientos, entre otros.

En un posible corpus de textos vinculados a las “memorias perturbadoras”, los de Horacio Castellanos Moya resultan inestimables ya que, como veremos, iluminan dos de los eventos más sombríos de la guerrilla salvadoreña, calando además tanto en su matriz religiosa como en diversos aspectos de su ideología y de sus prácticas político-guerreras. La narrativa de Castellanos Moya parece, incluso, originarse e iniciarse a partir de la escena de ruptura de su propio vínculo con la izquierda salvadoreña, y por ello su literatura se vuelve el espacio de una continua deliberación y exploración de la entraña misma de la izquierda abordada desde el desencanto, la ira, la burla, el cinismo o la nostalgia a lo largo de su narrativa posterior.

Asimismo interesa el “trabajo” de estas memorias, el “uso” de ellas en el horizonte del presente, es decir, el valor que la revisión de estas memorias adquiere en el campo de la verdad, de la justicia, de la política y de los imaginarios culturales. ¿En qué consisten y para qué se configuran estas memorias perturbadoras? En principio, en muchas ocasiones responden a una demanda de *verdad* que busca esclarecer ciertos casos que han permanecido rodeados de tinieblas y asediados por múltiples versiones contrapuestas. Es también un imperativo de *justicia* que atañe a los victimarios y a las víctimas: encontrar y juzgar, dentro de los grupos guerrilleros, a los culpables de ciertos crímenes, así como también reconocer a las víctimas y en muchos casos limpiarlas de la condena de “traición”, tal como aflora en el asesinato del poeta Roque Dalton, cuyo caso merece aclararse, señalar a los culpables y liberar al poeta de las acusaciones de las que fue objeto. Toda una serie de actos de reparación para las víctimas de la izquierda revolucionaria.

Pero también en ciertas revisiones del universo de la izquierda revolucionaria se lleva a cabo una suerte de “autocrítica” –a través de la cual se analizan las propuestas ideológicas; los programas que diversos grupos elaboraron; las prácticas y acciones en el campo de la militancia y de la guerra; los mitologemas e imaginarios que sostenían a los grupos– para descartar aquello que está perimido y reactualizar lo que aún sirve, para reactivar algunas de sus ideas, para diagramar una nueva plataforma con la revisión y selección de algunos aportes de aquella experiencia, para recordar con melancolía o

desencanto sus ideales, entre otras posibilidades. Una revisión político-ideológica –un trabajo con la memoria– necesaria para sondear el futuro de la izquierda en América Latina, de cara a un presente que se configura desde la revalorización de la democracia y de los principios de los derechos humanos. Como sabemos, el trabajo de la memoria es tanto un compromiso con el pasado como con el futuro.

Me interesa formular una distinción en el interior de estas memorias perturbadoras. Por un lado, en varios casos se examinan los errores o los aciertos tanto en las propuestas ideológicas como en las prácticas políticas y guerreras por parte de los grupos guerrilleros, tal es el caso, por ejemplo de la “crítica a las armas” o de la conveniencia o no del foquismo, o del cuestionamiento del estricto sistema de obediencia y vigilancia. En cambio, ciertas memorias perturbadoras hurgan no en las propuestas sostenidas y defendidas públicamente por la izquierda armada, sino en aquellos momentos en que estas eran traicionadas en las sombras. Claro que con frecuencia ambas instancias se confunden, pero en el primer caso se trata de revisar el acierto histórico y los errores ideológicos o estratégicos de las propuestas programáticas de los grupos guerrilleros. En el segundo caso se abordan ciertos momentos en que esos mismos programas, ideas y valores eran traicionados en secreto por los mismos que a la luz del día los defendían. En el primer caso, es factible incluir ciertas víctimas que la guerrilla ejecutó y que podemos considerar como crímenes pero que en su momento respondían a los protocolos y prácticas guerreras de estos grupos; mientras que en el segundo, se trata de ciertas víctimas ejecutadas a traición por “peleas de egos” o por cuestiones de “faldas” entre diversos miembros de los grupos guerrilleros.

En *Sobre la violencia revolucionaria* (2009) Hugo Vezzetti señala la necesidad de discutir en torno al empleo de la violencia por parte de la guerrilla argentina, de evaluar sus crímenes y de reconocer sus víctimas –aun cuando los crímenes de la guerrilla no sean jurídicamente equiparables a los del Terrorismo de Estado– para arribar a una “memoria justa” y para incluso advertir sobre ciertas recuperaciones celebratorias del proyecto revolucionario de los setenta que desdibujan el núcleo duro de las prácticas de la violencia guerrillera. Luego de un primer momento centrado en las víctimas del Terrorismo de Estado, Vezzetti reclama abrir una segunda instancia en la que se discutan públicamente las responsabilidades de la guerrilla, lo que supone

una ampliación de la memoria.³ Recuperar las memorias perturbadoras se inscribe en esta búsqueda de una configuración ampliada de la memoria.

La pérdida del aura revolucionaria

En *La diáspora* (1989) de Horacio Castellanos Moya es posible leer la escena crucial de la pérdida del aura del discurso revolucionario, la fractura de la fe en la militancia y en sus proyectos, y el inicio del desencanto a partir de dos acontecimientos que exhiben la traición en el interior de la izquierda revolucionaria salvadoreña. En primer lugar, la novela gira alrededor del asesinato de la comandante Ana María (Mélida Anaya Montes), la segunda en el mando del FPL salvadoreño (Fuerzas Populares de Liberación), y del suicidio del comandante Marcial (Salvador Cayetano Carpio), el máximo jefe de dicha organización guerrillera, acaecidos en abril de 1983 (llamados los “sucesos de abril”). En segundo lugar, se recupera el ajusticiamiento del poeta Roque Dalton.

En los “sucesos de abril”, las primeras versiones dadas por el Ministerio del Interior de Nicaragua y por las FPL culparon a la CIA del brutal crimen de Ana María; a los pocos días se difundió un nuevo comunicado sobre el suicidio de Marcial cometido ante el descubrimiento de la culpabilidad, en el asesinato de Ana María, de su lugarteniente y jefe de seguridad de las FPL, Rogelio Bazzaglia alias Marcelo; y finalmente, ocho meses después, las FPL acusan a Marcial de haber sido él mismo el principal promotor y responsable del crimen de Ana María. Hacia el final de la novela se suma el caso del poeta salvadoreño Roque Dalton, ejecutado en mayo de 1975 por sus mismos compañeros de militancia, los dirigentes del ERP salvadoreño (Ejército Revolucionario del Pueblo), acusado de ser un agente de la CIA. El brutal y sangriento crimen de la comandante, cuyo cuerpo presentó ochenta y dos picahielazos, el brazo derecho quebrado y un navajazo que le rebanó el cuello, y el asesinato a traición de Roque Dalton constituyen la escena matriz en gran parte de la obra de Castellanos Moya, es la escena traumática de la traición al interior de la izquierda revolucionaria que reaparece continuamente: “En

³ Asimismo Vezzetti analiza ciertos momentos claves de un debate y una crítica sobre la guerrilla por parte de la izquierda argentina: durante el período democrático de 1973 a 1976; en la revista *Controversia* (1979-1981) publicada en el exilio mexicano, y en ciertas intervenciones iniciadas a fines de los 90.

varias ocasiones, Gabriel trató de imaginarse lo que el poeta sintió al saber que sus propios camaradas, aquellos a quienes les había entregado su vida, se disponían a asesinarlo como a cualquier perro traidor. Entonces Gabriel experimentaba escalofríos y lo asaltaba la idea de que todo era una broma macabra, el colmo de lo grotesco, una tragedia de trascendencia universal” (146).⁴

Como ya adelantamos, cierta crítica focaliza e indaga los errores, los costos, la falta de oportunidad, la eficacia de las propuestas ideológicas y de la lucha armada en la aventura revolucionaria; es decir, critica los postulados y los avatares de sus enfrentamientos y prácticas guerreras. En cambio *La diáspora* apunta su crítica no solo a los postulados sino, y en primer lugar, a la traición a estos postulados; señala la zona oscura y siniestra en la cual, quienes eran los compañeros de militancia se volvieron los victimarios, y con ello revela el nudo traumático axial en el interior de las memorias perturbadoras. Esta escena de lo ominoso se convierte en una obsesión en Castellanos Moya y reaparece en varios de sus textos. Constituye una traición caínica al pacto que anuda a la comunidad revolucionaria, una “caída” del paraíso de la militancia, y una culpa (mancha) que dará lugar a la “diáspora” dentro de la izquierda armada. El tinte religioso del término “diáspora” —que ocupa el título— apunta, a partir del exilio del pueblo judío de Israel, a las diásporas de grupos religiosos o étnicos por el mundo luego de haber abandonado la Tierra Prometida. En esta línea, Castellanos Moya recupera la lengua sacra y el imaginario bíblico para expresar la profundidad y gravedad de este quiebre que provoca el desencanto y la pérdida del aura revolucionaria.

Este proceso de desaturización solo es posible en tanto presupone un proceso inverso de encantamiento y sacralización que atañe al discurso revolucionario y a las prácticas de la militancia y de la guerrilla, ya señalado y analizado por varios estudios. Entre otros, Hugo Vezzetti (2009) recorre y explica la matriz religiosa del imaginario de la izquierda revolucionaria que fundamenta y sostiene el empleo de la violencia armada derivada de un estado de exaltación religiosa, de eferescencia erótica en la cual el sujeto es capaz de actos de heroísmo sobrehumano o de barbarie sanguinaria. Pero no

⁴ En varios momentos de esta novela, así como en otros textos de Castellanos Moya, se reitera esta escena como un síntoma de la memoria incapaz de olvidarse: “el hecho de que compañeros de su misma organización fueran capaces de cometer un asesinato de esa naturaleza” (123).

sólo justifica el empleo de la violencia, la matriz religiosa y cristiana se exhibe de un modo más general en el mesianismo revolucionario que promete el nacimiento de una nueva sociedad y de un hombre nuevo. La revolución como un profundo corte temporal que anuncia la inminencia de una nueva era mientras clausura el pasado de un mundo viejo, corrupto, injusto, sucio, caído para dar lugar a otro más justo, íntegro y puro que se abre a la salvación. Lo que despliega un imaginario en torno a la purificación y a la redención.

Los vínculos de la religión cristiana con los procesos revolucionarios que recorrieron América Latina desde el caso cubano son complejos y en principio se cruzan dos perspectivas: por un lado, la refundación de la Iglesia cristiana latinoamericana como una vía para sintonizar con ciertas demandas de los movimientos revolucionarios y, por el otro, el proceso de secularización moderna que provoca, en muchas ocasiones, una resacralización de la política –de la revolución en este caso.

El acercamiento de la Iglesia latinoamericana a los movimientos revolucionarios en la década de los 60 tuvo su origen, como sabemos, en el Concilio Vaticano II (1962-1965), un acontecimiento clave en el giro de la Iglesia hacia las luchas de los “condenados de la tierra”, alejándose de su larga e histórica vinculación con los poderes hegemónicos de las clases dominantes. Allí se puso en práctica un *aggiornamento* que significó un vuelco desde el dogma hacia las demandas del presente, e implicó una reapertura de la Iglesia hacia los movimientos renovadores del mundo contemporáneo, reconociendo la legitimidad de importantes experiencias sociales de pueblos enteros y las aspiraciones de los sectores más pobres y oprimidos a emprender procesos de liberación (Cavillioti, 1972: 7). En la encíclica *Gaudium et Spes* se anuncia que la Iglesia debía “escrutar a fondo los signos de los tiempos e interpretarlos a la luz del Evangelio” (Vaticano II, 1988: 43). Lo que condujo a una polarización de la Iglesia entre una postura *preconciliar*, apegada a posiciones conservadoras, y otra *posconciliar* que pugnaba por renovarse.

Este Concilio promovió un gran impulso transformador para ciertos sectores de la Iglesia de América Latina que indagaron y estudiaron las condiciones socio-económicas de la pobreza y la opresión de sus comunidades para denunciar las injusticias, explotaciones y privilegios impuestos por el capitalismo; que se acercaron a los movimientos libertarios apostando al socialismo y a la revolución como caminos de lucha más próximos a los valores evan-

gólicos; que recuperaron un cristianismo primitivo interesado en anunciar “la buena nueva a los pobres”, destacando en sus análisis aquellos pasajes del Nuevo Testamento que hacen referencia al “potencial revolucionario de la ideología cristiana” (Cavilloti, 1972: 11). Camilo Torres y Hélder Câmara constituyeron figuras ejemplares de este sacerdocio de la Iglesia rebelde de América Latina, comprometida con las fuerzas populares en sus luchas por la liberación.

En este contexto, las resoluciones del Consejo del Episcopado Latinoamericano (CELAM) fueron mostrando signos de renovación desde su reunión en Buenos Aires en 1960; asimismo, se formaron grupos sacerdotales de impronta “rebelde” en diversos países, entre los que se destacaron la renovación de la Iglesia chilena con el ascenso de Frei y la Democracia Cristiana a la presidencia en 1962; el compromiso de la Iglesia brasileña y su oposición a la dictadura militar de 1964 que luego cobraría protagonismo con la figura de Hélder Câmara; la formación del grupo Golconda en Colombia; las formulaciones de la “Teología de la liberación”; el Movimiento de Sacerdotes para el tercer Mundo en Argentina; el clero progresista del grupo ONIS (Oficina Nacional de Información Social) en Perú; la participación del colombiano Camilo Torres, el “cura guerrillero”, quien se unió a la lucha armada renunciando a su estado sacerdotal para vivir de otro modo el “mensaje cristiano de amor al prójimo”, entre otros ejemplos.

Acá, sin embargo, nos referimos a otro tipo de vínculo entre la religión y la revolución que se enmarca en los procesos de secularización, analizados por Hannah Arendt, entre otros, en *Sobre la revolución* (1963/2008) quien describe la separación de la Iglesia y la política que caracterizó la Modernidad, lo que no impidió la notable presencia de elementos religiosos dentro de las revoluciones, desde la propuesta de un *novus ordo saeculorum*. Como sabemos, los procesos de secularización que provocaron la separación de las esferas del saber (antes regidas por el principio religioso) según valores propios dieron lugar a un proceso inverso y complementario de resacralización de esas mismas esferas autónomas –y que en el discurso revolucionario se condensa en el mesianismo utópico, en el advenimiento de una nueva era, en el nacimiento de un hombre nuevo-. Es la revolución misma la que porta y se ofrece como una nueva religión secular –y no sus vínculos con las instituciones cristianas-.

Asimismo, el relato revolucionario exige una conducta religiosa por parte del militante: una entrega del creyente a la causa de los débiles, la solidaridad con el otro, el olvido y alejamiento de los intereses egoístas, la austeridad del asceta, el sacrificio del mártir, el compromiso del fervoroso, la mística del militante y el rechazo a la disidencia. Todo lo cual implica una purificación del yo, de sus intereses de clase, de sus pulsiones egotistas, de la mezquindad de su pequeño mundo material, tal como aparece en la figura del “hombre nuevo” roturada por Ernesto “Che” Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965). De este modo, la traición y el desencanto frente a la militancia revolucionaria arrastran esta considerable carga religiosa.

La diáspora se articula en torno a esta escena doble de la traición (Ana María y Roque Dalton) y sus consecuencias en varios personajes representantes de dos tendencias dentro de la militancia: por un lado, la posición de quienes colaboran y participan no en la lucha armada sino en instituciones político-culturales como la Agencia de prensa *Presal* del Partido o el Comité de Solidaridad, tal es el caso del ex militante y futuro escritor Juan Carlos, del escritor frustrado Gabriel y del músico el Turco; en cambio Quique es el guerrillero, el hombre de armas, para quien la lucha en el monte lo es todo.

Juan Carlos (seudónimo de Mario Antonio Ortiz), el protagonista de *La diáspora*, arriba a México luego de su ruptura con la militancia con la intención de tramitar el estatuto de refugiado de ACNUR y así poder exiliarse en Canadá. Se encuentra en un entretiem po entre el pasado del compromiso político –“Ocho años, ni más ni menos, quedaban en el camino (26)– y un futuro en el exilio en el cual debe “rehacer su vida” (39). En este entretiem po programa hacia el futuro un giro desde la política hacia la literatura,⁵ se trata de la proyección de una escena de iniciación literaria luego de las diferencias con la militancia. Hacia el pasado irá revisando diversos aspectos de la izquierda revolucionaria salvadoreña, desde la traición interna hasta ciertos

⁵ Este giro hacia la literatura se hace explícito con la voluntad de leer *La broma* de Milan Kundera y las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar; con la decisión de continuar y finalizar su carrera en Canadá, y con el proyecto de escribir una novela sobre su experiencia personal en la política retomando la fugaz ambición de ser escritor acuñada en sus tiempos de estudiante. Este desplazamiento significa una ruptura con la militancia pero a la vez una recuperación de esa experiencia en la izquierda revolucionaria como eje de su literatura.

conflictos del Partido con los artistas, intelectuales y escritores, en un denso proceso de autocrítica.⁶

Los “sucesos de abril” que sacudieron la integridad de las Fuerzas Populares de Liberación (FPL) con el asesinato de Ana María y el suicidio de Marcial, emblematizan la pérdida del aura en el proyecto revolucionario para Juan Carlos, ellos “le habían trucidado su fe militante” (15) y le abrieron “de golpe una zanja interior” (130) con la sensación de “caer en un abismo oscuro” (132), de que “algo se había roto” (125). Porque esta ruptura se ejerce, como adelantamos, sobre una matriz religiosa que sostiene el *mito* de los próceres revolucionarios, la *alianza* entre las clases y entre los militantes, y el proyecto *liberador* y *redentor*:

Ambos eran, pues, un mito, los próceres revolucionarios, el vínculo con toda una tradición de lucha y conspiración, los ancianos sabios, el símbolo de la esencia proletaria y popular de la revolución salvadoreña [...] una organización que hasta abril de 1983 se consideraba la expresión genuina de la moral revolucionaria, la heredera de los principios del marxismo-leninismo, la destinada a liberar al pueblo salvadoreño, la verdadera manifestación de la alianza de clases obrero-campesina (124).

De allí el empleo de un vocabulario con tintes religiosos, la presencia de un imaginario bíblico de la caída del Paraíso, de la culpa, de la mancha del pecado e incluso la dimensión cósmica (apocalíptica) de los sucesos: Juan Carlos “experimentó una desoladora sensación de orfandad, de desamparo. También fue víctima de un sentimiento de culpa, de pecado (porque los Caí-

⁶ La trayectoria de Horacio Castellanos Moya –si bien tiene puntos de contacto con la de Juan Carlos– es más compleja, ya que, tal como explica en “La guerra: un largo paréntesis” (2011: 11-19), en sus comienzos forma parte de un grupo de jóvenes poetas nucleados en torno a la revista *El Papo-Cosa Poética*. Dada la creciente represión política, algunos jóvenes resuelven sumarse a las filas de la militancia revolucionaria mientras él decide exiliarse (febrero de 1979) en Toronto para allí estudiar en la Universidad. Frente a la creciente espiral de violencia y ante las noticias de sus compañeros que reclamaban con urgencia su presencia, Castellanos Moya regresa antes de cumplirse el año. En 1981 viaja a México donde asume la jefatura de redacción de la agencia de prensa que había instalado el movimiento guerrillero en esa ciudad, pero no durará mucho en ese trabajo. Es a causa de los “sucesos de abril” de 1983 cuando abandona sus vínculos con la izquierda armada –“yo salté del barco”– para dedicarse al periodismo y a la literatura.

nes estaban dentro de ellos). Se trataba de una enorme conspiración metafísica, que había movido fuerzas incontrolables, insospechadas, y de pronto los había transformado de inmaculados ángeles revolucionarios en vulgares seres humanos, tal criminales como sus adversarios” (124). Este párrafo exhibe el proceso de sacralización que convierte a vulgares seres humanos en ángeles revolucionarios y es allí donde la traición –tan común entre los *vulgares* seres humanos– se vuelve intolerable.⁷

Para el caso del poeta Roque Dalton se expone el mismo quiebre de índole sacra, ya que Roque Dalton era para Gabriel no solo un paradigma nacional, la síntesis de la creación literaria y el ensayo político, la reunión de la teoría con la práctica revolucionaria, la fusión de la vanguardia artística con la vanguardia política, Dalton se levantaba además como un *mito* cuya muerte tenía la dimensión de “una tragedia de trascendencia universal” (146) provocando en Gabriel la “pérdida de la inocencia” (149).

Los desencuentros entre los intelectuales y los guerreros

Más allá de insistir en la escena de la traición, esta novela recorre, en un proceso de autocritica, varios otros aspectos del movimiento revolucionario salvadoreño. La dificultad del Partido para integrar a los militantes respetando sus intereses personales muestra la estrechez que rige su organización, en especial cuando remite al arte, tal como sucede con el Turco y con Gabriel. Forma parte de una conocida disputa padecida por el entorno de la revolución cubana entre los escritores e intelectuales “revolucionarios” y los “comprometidos”, que pone en juego una serie de cuestiones, entre las que destacan el difícil rol que un escritor o intelectual puede cumplir en el interior de un proceso revolucionario al colaborar con su “pluma” pero no con el “fusil”, lo que ha sido calificado como “el pecado original de los intelectuales”, aquello que les impide ser considerados auténticos revolucionarios. En ciertas ocasiones, Quique suele traslucir esta posición antiintelectualista cuando antepone el valor, el arrojo, la valentía necesaria en el campo de batalla a las elucubraciones

⁰ En ciertos personajes se critican otros aspectos religiosos que se vinculan a hábitos de conducta, a valores y comportamientos, que suelen ser motivo de burla en los textos de Castellanos Moya, como el caso del Negro, quien “era un pinche creyente que nunca dejaría de militar, el típico burguesito que pasaba de la orden jesuita al Partido” (39), quien “no perdía su estilo de cura, de buen confesor” (58).

intelectuales de los políticos: “su situación, en un principio, resultó difícil, ya que los otros integrantes del colectivo eran de origen pequeño burgués, intelectualoides muy dados al palabrerío impresionante” (106).⁸ Otro de los motivos de incomodidad del intelectual es su característica posición crítica, la necesidad del debate, las complejidades de sus posturas que nunca terminan de encajar en el verticalismo ideológico del revolucionario, aun cuando declare su compromiso con la causa.⁹

La moral austera y pacata que castiga la bebida y la “mota” los convierte en “monjes” –otro perfil de la institución religiosa que requiere la sumisión a sus creencias, reglas y prácticas-. El sistema de control y vigilancia de los mínimos movimientos de los militantes –como le acontece a Juan Carlos– y la exigencia de una incondicionalidad total en la que sólo permanecen los “que dicen sí a todo” (15) es otro de los motivos de queja. Los conflictos entre las diversas organizaciones guerrilleras que se unieron para formar el FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional); las dificultades para lograr un equilibrio entre el trabajo interno y el internacional; los desencuentros entre los encargados de conducir diariamente la guerra dentro de El Salvador y los máximos jefes radicados en Managua, entre otras cuestiones, constituyen objetos de la mirada crítica.

Asimismo se exponen las tensiones entre el ala política que reclama la necesidad de debatir, de mediar en las relaciones entre los diversos sectores, más atenta a los conflictos políticos, y el ala guerrera que exige dureza y tiende a resolver los conflictos sin discusión y por medio de las armas, que emplea un verticalismo cuya lógica es el mandato y la obediencia, que se muestra como un mecanismo “diseñado únicamente para tirar tiros y cumplir órdenes” (37). Esta tensión se visualiza en la contraposición entre el miliciano Quique y el resto de los personajes vinculados a la cultura, tales como: Juan Carlos, quien colaboraba primero en el Frente Universitario en El Salvador y luego en el trabajo de solidaridad en Managua ya que “nunca he sido

⁸ Cfr. también la siguiente cita: “Él está seguro, sin embargo, que una cosa es echarse el rollazo fino sobre la situación de la guerra, como hacen Fausto y el Negro, y otra poder conducir a una media docena de hombres en medio de los cachimbazos. Lo principal es esto, sin duda” (90).

⁹ Para un amplio análisis de los conflictos del intelectual en el interior de la revolución cubana, es posible consultar los análisis de Claudia Gilman, Duanel Díaz Infante y María Eugenia Mudrovcic, entre otros.

hombre de armas” (29); Gabriel, quien se separó del partido cuando éste le exigió abandonar su trabajo docente para dedicarle tiempo completo a su colaboración en la oficina de prensa revolucionaria (20); y el Turco, cuya música (jazz) no encaja con el gusto de los revolucionarios (emblemático en la nueva trova cubana) y quien además quiso seguir bebiendo y fumando mota, “una afrenta para los curas del partido” (36). Quique López, en cambio, representa la figura del guerrero y su historia se desenvuelve en el cruce entre dos líneas temporales: una que viene del pasado y en la cual Quique se forjó como un guerrillero combatiendo desde 1979 y la otra línea situada en el presente de 1984, en el que Quique en México tramita exitosamente su regreso a El Salvador y su reincorporación a las filas guerrilleras (en un contrapunto con la “diáspora” de Juan Carlos) y que es también un tiempo de espera, un entretiem po, en el cual repasa su pasado como guerrillero y proyecta en el futuro reasumir su condición miliciana: “se convertirá en lo que siempre quiso” (71). Este personaje despliega un imaginario en torno al combate, a las armas, a la violencia, refractante a los debates políticos en cuyos vericuetos se pierde, rememorando su gusto por el monte y la selva frente a la ciudad en la que se siente descolocado. En Quique se condensa sutilmente cierta crítica a las armas que termina por acercar la guerrilla a sus enemigos militares cuando presenta la ambivalencia de Quique entre el militarismo de los escuadrones de la muerte de su primo Renato y el militarismo de la izquierda de su otro primo, Lucrecio, que solo se resuelve de un modo casual (y no a través de una decisión política-ideológica) cuando Lucrecio es atacado por una disputa sobre mujeres. El aspecto central de este contrapunto entre los intelectuales y los guerreros se advierte cuando frente a los “sucesos de abril” Quique se muestra inmune: “parecía como si la crisis hubiera pasado a su lado, sin tocarlo, como algo que nada tenía que ver con él [...] supo que cualquier vacilación en ese momento se le revertía como impedimento para su regreso a la guerra” (108).

La posguerra: el desencanto y las políticas de la memoria

Horacio Castellanos Moya retoma (y profundiza) el caso de Roque Dalton en el relato “Poema de amor” (2009) –dentro de *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*– donde se desarrolla el motivo del *crimen pasional encubierto* en la persona del poeta, quien entabla un vínculo

amoroso y sexual con Lili, la mujer del jefe del grupo guerrillero de El Salvador apodado el Choco. Éste decide castigarlo bajo la acusación de ser un traidor, de ser un agente de la CIA infiltrado en las filas guerrilleras. De este modo reconvierte un “pleito de faldas” en un “pleito político”. La denuncia que supone este relato –articulada en el “secreto” que el narrador le cuenta a Patojo, un periodista de la sección cultural para que escriba un relato– no solo atañe a la necesidad de esclarecer el hecho, sino también a la voluntad de hacer justicia exculpando al poeta de haber cometido traición y acusando al Choco de haberle tendido una trampa, de utilizar la justicia para una venganza personal. Estamos frente al secreto de una “memoria perturbadora” que despierta en el narrador un constante temor a hablar, a ser escuchado, una verdadera paranoia: “no me gusta el ambiente, lo siento cargado, huele feo, nos quieren cuadricular” (177), y que se muestra como una mancha, una crítica al imaginario de héroes, mártires y salvadores: “por creer en pajaritos preñados le tocó que esa misma guerrilla lo matara acusándolo de traidor, de infiltrado, vaya final. Aquí está tu pureza, le han de haber dicho antes de matarlo” (184).¹⁰

En Castellanos Moya este proceso de quiebre de la fe revolucionaria emblematizada en el poeta Roque Dalton, de pérdida de una causa sagrada, de una política de emancipación y salvación es el centro, es el eje y es el inicio de gran parte de su narrativa, lo que supone un corte en el interior del campo cultural conformado en torno a la revolución cubana y sus derivaciones en América Latina, y marca un giro hacia las narrativas de la derrota, del desencanto, del desarme, tal como las hemos llamados en otra oportunidad.¹¹ Sus

¹⁰ La relación conflictiva entre el Poeta Roque Dalton y el Choco, “militarote de izquierda”, abre diferencias y desacuerdos en el interior de los grupos guerrilleros entre la sensibilidad del poeta hacia el arte, el despliegue de su erudición, su libertad sexual, el gusto por los viajes, su rechazo de ciertos convencionalismos morales y su interés por desarrollar un movimiento de masas; mientras que el Choco estaba abocado a las tareas del guerrillero, acostumbrado a la vida clandestina y defensor de una línea más militar. Son los desacuerdos entre el escritor, artista o intelectual comprometido y el militante que se han reiterado desde la revolución cubana –y que recorren parte de los relatos de Horacio Castellanos Moya, como señalamos a propósito de *La diáspora*. Siempre está la pregunta por el lugar del poeta en el interior de la revolución.

¹¹ Ver la “Introducción” al volumen *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (Teresa Basile y Ana María Amar Sánchez, eds.), Número Especial de la *Revista Iberoamericana* Vol. LXXX Abril-Junio 2014 Núm. 247, del Instituto

textos significan una ruptura tanto de las narraciones románticas del idealismo revolucionario como de la épica heroica y sacrificial del guerrero en el campo de batalla (con la muerte bella y la violencia sublimada). El “desencanto” va a adquirir diversas modulaciones estéticas en sus novelas y relatos posteriores, desde el “asco” hasta el cinismo, desde la melancolía hasta la burla.¹² Beatriz Cortez en *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra* (2010) señala en el contexto de la posguerra en Centroamérica –iniciado con el final del periodo sandinista en Nicaragua (1990) y la firma de los acuerdos de paz en El Salvador (1992) y Guatemala (de 1991 a 1996)– la emergencia de una “sensibilidad del desencanto” que va ligada a una producción cultural que define como “estética del cinismo” y que contrasta con la estética utópica de la esperanza que ha estado ligada a los procesos revolucionarios. Si bien *La diáspora* fue publicada apenas unos años antes de la firma de los Acuerdos de Paz (1992) por parte de El Salvador, no solo se percibe la impronta del desencanto en la escritura de Horacio Castellanos Moya, sino que además esta novela pone en escena las causas del desencanto a partir del relato de las memorias perturbadoras.

El quiebre con la militancia de la izquierda armada y su desencanto serán, sin embargo, el principio de un giro en las perspectivas políticas de Castellanos Moya, serán el punto inicial para configurar ciertas políticas implementadas desde la escritura literaria y vinculadas a las demandas de la memoria. En este sentido, *La diáspora* se inscribe en las políticas de la *memoria ampliada* que pide Hugo Vezzetti, ya que se dan a conocer los crímenes dentro de las agrupaciones guerrilleras, e incluso hay un reclamo de verdad y justicia a propósito del poeta Roque Dalton: su caso no ha sido aclarado ni la justicia lo ha procesado ni ha encontrado a los culpables, por el contrario el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo¹³) ha sacado varios comunicados donde Roque Dalton es acusado en una oportunidad de traidor por ser un agente de

Internacional de Literatura Iberoamericana (ILLI), de Pittsburgh. ISSN: pp. 327-349.

¹² Analizo las inflexiones del cinismo-quinismo en: “Los saberes de Ismene: violencia, melancolía y cinismo en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”, en *Ironía y violencia en la cultura latinoamericana*, editado por Brigitte Adriansen, en prensa, 2014.

¹³ El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) fue una organización político militar de El Salvador. Fue uno de los cinco grupos armados de izquierda revolucionaria que conformaron, en 1980, el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN).

la CIA infiltrado en ese grupo y en otra de agente cubano infiltrado en el ERP, para posteriormente trascender que su muerte se produce en medio de una pugna entre los sectores militaristas y políticos del ERP. *La diáspora* termina afirmando lo siguiente: “A diferencia del caso de Ana María y Marcial, hasta la fecha no se ha capturado ni juzgado a nadie por el asesinato de Dalton. Tampoco se han revelado públicamente los nombres de los autores intelectuales y materiales del crimen, ni la forma en que fue ultimado” (142). En este caso, el desocultamiento de las memorias perturbadoras en torno al poeta Roque Dalton se ejerce en nombre de la verdad y la justicia.¹⁴

Bibliografía

- AA.VV. (1972). *Cristianismo: doctrina social y revolución*. Con prólogo de Marta Cavillioti. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Amar Sánchez, A.M. y Basile, T. (2014). Introducción. En Amar Sánchez, A. M. & T. Basile (Eds.). *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (pp. 327-349). Número Especial de la *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX Abril-Junio, Núm. 247, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI): Pittsburgh.
- Arendt, H. (1963/2008). *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bürger, P. (1974/1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

¹⁴ En “La guerra: un largo paréntesis” Castellanos Moya sugiere otra interpretación del caso Dalton, basándose en una investigación de Miguel Huerdo Mixco, cuando afirma “Roque Dalton salió de La Habana hacia su muerte en San Salvador peleado con la burocracia cubana, enemistado en especial con la burocracia de Casa de las Américas y más específicamente con Roberto Fernández Retamar y Mario Benedetti” (2011: 18). También en este mismo ensayo conjetura otra interpretación de los “sucesos de abril”: “Pero yo siempre he creído que pudo haber otra conspiración de los cubanos y los sandinistas. Salvador Cayetano Carpio, el máximo líder que tuvo que suicidarse, se había formado militarmente en Vietnam (se creía el ‘Ho Chi Minh de Latinoamérica’, no el Che ni Fidel) y acababa de realizar una gira para reunirse con Gadafi en Trípoli, con Tito en Belgrado y con Arafat en Beirut, a quienes les había solicitado apoyo para su proyecto radical distinto al propuesto por Moscú; pero lo más importante era que Carpio no había asistido a La Habana a dos reuniones a las que lo había convocado Castro –no hubo una tercera convocatoria–. Con la desaparición de ambos líderes, Castro tuvo a la revolución salvadoreña servida en la bandeja de Shafick Jorge Handal, el viejo mandamás del partido comunista prosoviético. Pero ése pudo ser el mundo de la alta política; en lo cotidiano aquello apestaba a estalinismo tropical” (2011: 18).

- Castellanos Moya, H. (1989). *La diáspora*. San Salvador: Universidad Centroamericana Cañas Editores.
- Castellanos Moya, H. (2009). *Con la congoja de la pasada tormenta: casi todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Cavillioti, M. (1972). Prólogo. En AAVV. *Cristianismo: doctrina social y revolución*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cortez, B. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- Díaz Infante, D. (2009). *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Guevara, E. (1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. Montevideo: Marcha, 12 de marzo de 1965.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: FCE.
- Mudrovcic, M. E. (1997). *Mundo nuevo. Cultura y guerra fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Portelli, A. (2013). Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria-involuntaria y memoria perturbadora. Conferencia dictada en el marco de la entrega del Título de Miembro Honorario de la Universidad Nacional de La Plata, el día 12 de setiembre de 2013. La Plata: Mimeo.
- Vaticano II. (1988). *Documentos Conciliares*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.
- Vezzetti, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Los autores

Paula Aguilar

(Campana, Argentina). Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras con orientación en Literatura Latinoamericana por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura e investigadora en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Actualmente es becaria posdoctoral de CONICET. Participa del Comité de edición de *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* y colabora como traductora en la revista *Orbis Tertius* editada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la UNLP. Tanto su tesis de licenciatura como su tesis doctoral en CONICET-UNLP giran en torno a la narrativa de Roberto Bolaño en el contexto de la posdictadura en el Cono Sur, focalizando los vínculos entre literatura, política y memoria. Ha publicado artículos sobre la narrativa de Roberto Bolaño, entre estos: “El policial en la postdictadura chilena: una lectura de *El Tercer Reich* de Roberto Bolaño” (Ed. Lucero de Vivanco); *Representaciones de violencia política en la literatura Latinoamericana (con especial atención a las literaturas de Argentina, Chile y Perú)* (Santiago-Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013); “*Monsieur Pain* o los comienzos de un escritor melancólico” (Teresa Basile y Ana María Amar Sánchez eds. *Narrativas de la derrota, de la melancolía y del desarme*, en prensa, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh).

Ana María Amar Sánchez

(Buenos Aires, Argentina). Es Profesora en Letras y Doctora por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana y Teoría Literaria en la Universidad de California-Irvine. Es autora de: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y*

escritura (1992, reeditado en 2008 por Ed. De la Flor); *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (Beatriz Viterbo, 2000); *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (Anthropos, 2010). Ha publicado antologías y dossiers en *Revista Iberoamericana*, en *Katatay* y en *Iberoamericana* (Vervuert), y numerosos artículos sobre narrativa contemporánea, ética, política y cultura de masas. Su actual proyecto explora las relaciones entre estética y política en la Literatura Latinoamericana de las últimas décadas. Es presidenta del *Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana*, University of Pittsburgh, por el período 2012-2014.

Teresa Basile

(La Plata, Argentina). Es Profesora en Letras y Doctora por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata. Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas, focalizando el Cono Sur y Cuba. Ha publicado: *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008); el Posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* (Beatriz Viterbo, 2010); *Onetti fuera de sí* (T. Basile y E. Foffani comps., Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2013); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (T. Basile y N. Calomarde coord. y edit., Editorial Corregidor, 2013); *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (A. M. Amar Sánchez y T. Basile eds., Número Especial de la *Revista Iberoamericana* Vol. LXXX Abril-Junio 2014 Núm. 247, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburgh). Es directora y editora, junto con Enrique Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Gustavo Lespada

(Fray Bentos, Uruguay). Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es crítico, ensayista y poeta. Se desempeña como docente e investigador en la Universidad de Buenos Aires y es autor de los siguientes libros: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Ensayo: 2013, en prensa); *Tributo de la sombra* (Poesía: 2013), *Las palabras y lo inefable* (Ensayo: 2012); *Naufragio* (Poesía: 2005); *Esa pro-*

miscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana (Ensayo: 2002); *Hilo de Ariadna* (Poesía: 1999). Tiene en preparación *Poemas selectos. Antología poética de César Vallejo* (2013, en prensa); editó y prologó una antología de Felisberto Hernández, *Cuentos selectos* (2010) y coeditó una antología crítica de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza* (1997). Participa en revistas académicas y en diversas ediciones colectivas, nacionales e internacionales. Obtuvo el Premio Internacional Juan Rulfo 2003 – Colección Archivos (UNESCO) y el 2° Premio de la Academia de Letras del Uruguay en 1997.

Celina Manzoni

(Río Cuarto, Argentina). Es Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Secretaria Académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana y Co-Directora de la revista *Zama*. Ha dictado cursos y conferencias en universidades de América y Europa, y ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales numerosos artículos de la especialidad que han sido traducidos al inglés, al portugués y al húngaro. Su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* obtuvo el Premio Ensayo 2000 de Casa de las Américas (La Habana). En sus publicaciones más recientes ha analizado problemas teóricos de la Literatura Latinoamericana contemporánea: *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana: 1990-2000*; *Violencia y silencio* (2005); *Errancia y escritura* (2009). En el año 2002 organizó el primer libro crítico sobre Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*, traducido al portugués. Organizó y dirigió el volumen 7 (*Rupturas*) de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2009); compiló *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina* (2007) y *Margo Glantz, narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica* (2007). Otros libros: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*; *José Martí. El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*.

Mónica Marinone

(Mar del Plata, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especialista en Literatura y Cultura Latinoamericanas, docente e investigadora en la Facultad de Humanidades-CELEHIS (Universidad Nacional de Mar del Plata) y profesora invitada por universidades ar-

gentinas y del exterior. Ha desarrollado sus últimas investigaciones sobre el Caribe continental, que derivaron en los ensayos: *Escribir novelas. Fundar naciones y Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, siendo convocada para la actualización del Diccionario General de Literatura Venezolana (DGLV). Es co-autora de: *La reinención de la memoria, Senderos en el bosque de palabras y Escrituras y exilios en América Latina*. Ha publicado artículos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales, coordinado antologías y, en colaboración, tres volúmenes internacionales: *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina; Viaje y Relato en Latinoamérica*, y *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Está escribiendo, por solicitud de una editorial española, un ensayo sobre las novelas de Denzil Romero.

Julia Musitano

(Rosario, Argentina). Es Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Becaria del CONICET para realizar el Doctorado en Letras abarcando las áreas de Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Proyecto de tesis doctoral: “Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo”. Publicaciones recientes: “Detrás de una máscara fantasmagórica. Una lectura de *La rambla paralela* de Fernando Vallejo” (*Orbis Tertius*, UNLP, año XVII, número 18, 2012); “Lo propio y lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de *Barba Jacob el mensajero* de Fernando Vallejo” (*Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Antioquia, número 31, julio-diciembre 2012).

Carlos Pabón

(San Juan, Puerto Rico). Es Profesor de Historia de la Universidad de Puerto Rico. Es autor del libro *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* (San Juan, Ediciones Callejón, 2002), y editor de *El pasado ya no es lo que era. La historia en tiempos de incertidumbre* (San Juan, Ediciones Vértigo, 2005). Investiga el fenómeno del genocidio y otras formas de violencia extrema y sobre las implicaciones éticas y políticas de las representaciones de este fenómeno. Trabaja en un libro titulado: *Ante el abismo. Representaciones del genocidio y la violencia extrema del siglo XX*.

Claudia Torre

(Buenos Aires, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becaria de la UBA, del Fondo Nacional de las Artes y del Iberoamerikanischer Institut de Berlín. Es profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés y Secretaria académica de la Maestría en Literaturas española y latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Coordina el Taller de Narrativa del ECUNHI (Fundación Madres de Plaza de Mayo). Ha publicado artículos sobre literatura argentina, narrativa de viaje, literatura y terror, y sobre historia de las mujeres y género en libros y revistas académicas nacionales e internacionales. Es coautora de *Ciudades Alteradas. Nación e inmigración en la cultura moderna* (Granica, 2003); autora de *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto* (Prometeo, 2010) y compiladora de *El otro desierto de la nación argentina. Antología de narrativa expedicionaria* (Universidad de Quilmes, 2011).

María Elena Torre

(Bahía Blanca, Argentina). Es Licenciada en Letras y Profesora de Literatura Latinoamericana II en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Es Integrante de Proyectos de Investigación sobre temas de Memoria y Violencia en dicha Universidad, y ha publicado artículos en el marco de los mencionados proyectos. Actualmente trabaja sobre narrativa peruana con artículos publicados en las actas de Congresos Internacionales *Orbis Tertius* de la Universidad Nacional de La Plata; *Transformaciones Culturales* de la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la *Revista Iberoamericana*, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburg.

María del Pilar Vila

(Concepción del Uruguay, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesora regular de Literatura Latinoamericana e Investigadora del Centro Universitario Regional Zona Atlántica-Universidad Nacional del Comahue. Es Directora de la Revista *Pilquen* y de la Especialización en Educación Literaria (CURZA-UNco.) Es autora de: *Las máscaras de la decadencia. La obra de Jorge Edwards y*

el medio siglo chileno y co-editora de *Travesías del ensayo latinoamericano del siglo XX*. Sus últimos trabajos integraron: *Moradas narrativas. Siglo XX en Latinoamérica* (A. de Llano, editora), *“Fuera de quicio”*. *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros* (Raúl Rodríguez Freire, editor) y *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* (Graciela Salto, editora). Publicó artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.