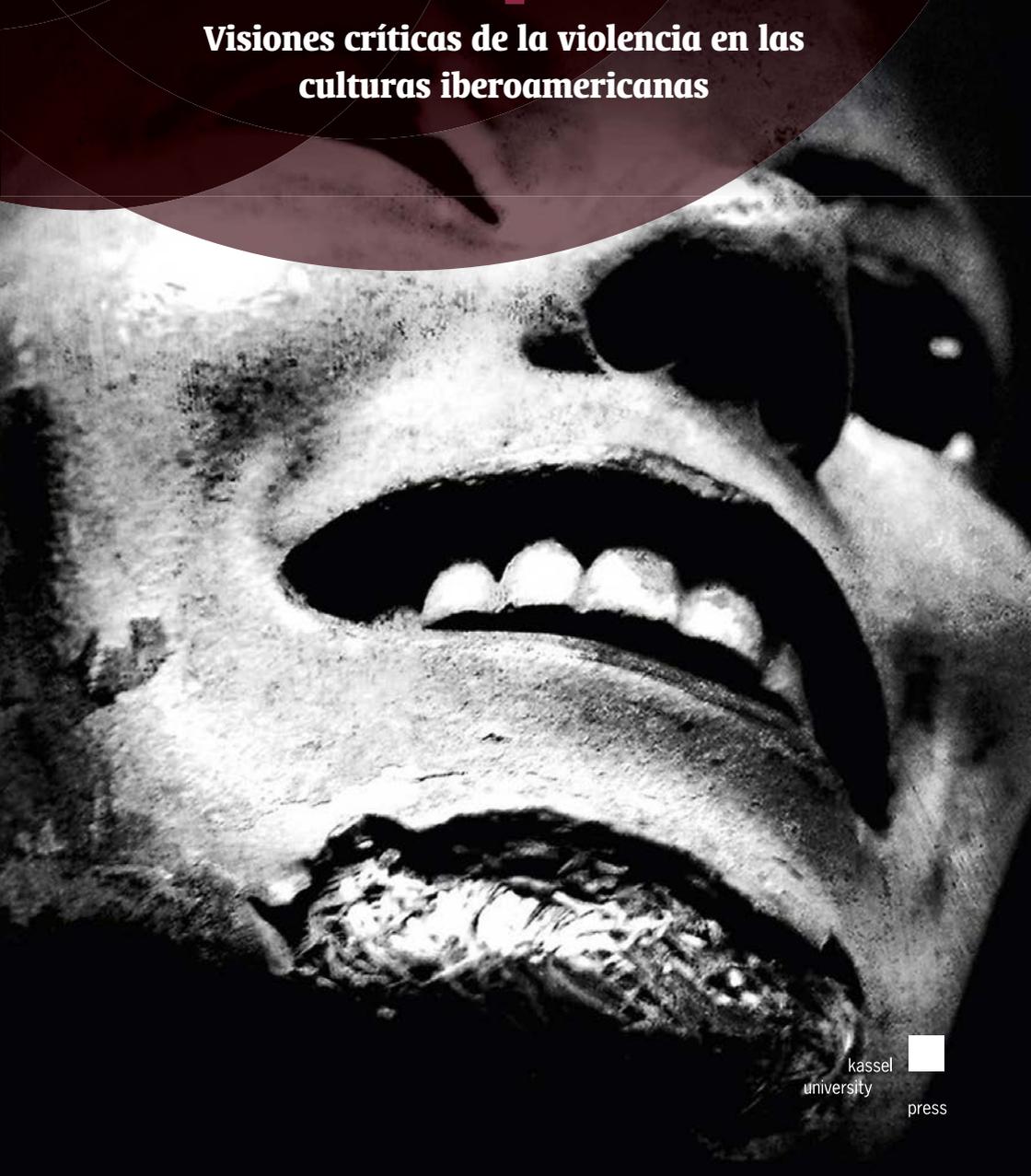


**Julia Borst | Joachim Michael |
Markus Klaus Schäffauer (eds.)**

Ficciones que duelen

**Visiones críticas de la violencia en las
culturas iberoamericanas**



kassel
university



press

**Juia Borst | Joachim Michael |
Markus Klaus Schäffauer (eds.)**

Ficciones que duelen

Visiones críticas de la violencia en las
culturas iberoamericanas

Información bibliográfica de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; se puede encontrar los datos bibliográficos en el internet por <http://dnb.dnb.de>.

ISBN 978-3-86219-914-3 (print)

ISBN 978-3-86219-915-0 (e-book)

DOI: <http://dx.medra.org/10.19211/KUP9783862199150>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-39152>

© 2018, kassel university press GmbH, Kassel

www.upress.uni-kassel.de

Diseño de cubierta: Jörg Batschi grafik design, Tübingen

Ejemplo de la cubierta: © Alvaro Sánchez, foto de la serie "Escenas callejeras de la Sexta", tomada en Ciudad de Guatemala en 2009

Printed in Germany

Índice

Julia Borst, Joachim Michael y Markus Klaus Schäffauer	5
– “Ficciones que duelen”: la violencia que combate la violencia. Introducción	
Rafael Rondón Narváez – Las invasiones bárbaras: violencia y Estado en la actual novela latinoamericana	17
Albrecht Buschmann – El triángulo comunicativo, la violencia autotélica y la figura del sicario: acercamiento teórico a <i>La Virgen de los sicarios</i> , de Fernando Vallejo	41
Ingrid Hapke – Besos mortales: erótica y violencia en <i>Rosario Tijeras</i> y <i>La Virgen de los sicarios</i>	59
María Victoria Albornoz – “Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren”: apuntes sobre la recepción y el rechazo en Colombia de la película y la novela <i>La Virgen de los sicarios</i>	81
Julia Borst – “El espeluznante historial de las fechorías de los inmigrantes haitianos”: el desmontaje del discurso anti-haitiano en <i>La Avalancha</i> de Manuel Matos Moquete	99
Nadine Haas – Asesinos en serie, mareros y <i>vorrks</i> : representaciones de la violencia en <i>Diccionario Esotérico</i> de Maurice Echeverría	119

Joachim Michael – El problema de la violencia y la literatura de la crueldad: Claudia Hernández	129
Ana Luengo – Un viaje lírico al infierno: una posible lectura o descodificación de <i>La Mara</i> de Rafael Ramírez Heredia	159
Frauke Gewecke – Fenomenología y estética de la violencia en la narrativa norteña (mexicana): <i>Nostalgia de la sombra</i> , de Eduardo Antonio Parra	177
Guadalupe Pérez-Anzaldo – Devastación ecológica y deshumanización en <i>Heli</i> de Amat Escalante	197
Demetrio Anzaldo-González – <i>La otra mano de Lepanto</i> : entre la sangre y el horror de las víctimas en la historia y literatura. Las sombrías proyecciones de la violencia genocida mundial	215
Pierre-Paul Grégorio – La violencia en <i>España, Una... Grande... Libre!</i> de Carlos Giménez: una paradójica estética de la esperanza	235
Markus Klaus Schäffauer – De gallinas al borde de la galaxia Gutenberg: ¿Qué es lo que se puede ver del medio en la historieta?	257
Lista de autor*s	283

Julia Borst (Universidad de Bremen), Joachim Michael (Universidad de Bielefeld) y Markus Klaus Schäffauer (Universidad de Hamburgo)

“Ficciones que duelen”: la violencia que combate la violencia

Introducción

La omnipresencia de la violencia en los medios hoy en día es un lugar común – y también lo es su reprobación pública. La presente colección no se propone discutir lo que es la aporía de los efectos del consumo cultural de la violencia en l*s consumidor*s. En el momento en que la violencia aparece en los medios sin obvias censuras y recriminaciones, se torna un problema. Ése es el tema de las contribuciones de este tomo: la violencia que escandaliza a l*s receptor*s. Se trata de una violencia cuya estética desbordante “asalta” tanto a lector*s, espectador*s y oyentes, es decir, de una violencia que no se domestica ni por el disfrute voyerista ni por la condena moralista.

Lo que está en juego, en este contexto, es la paradoja de una violencia que en el fondo combate a la violencia. Su estética “brutal” y “escandalosa” no nos permite ignorarla, sino más bien nos obliga a confrontarla. Una estética cuya función es crítica, en el sentido de que no solo se dirige contra determinados actos violentos sino contra la forma cómo se ve –o *no* se ve– la violencia. No admitir o no reconocer la violencia produce otra violencia. En suma, una cultura que pretende dominar la violencia reduciéndola a objetos de placer sensacionalista o de indignación ética ya se sometió a ella.

La presente colección debate el escándalo de la representación cultural y artística de la violencia. En este sentido, “ficciones que duelen” son ficciones que agreden a una concepción de la cultura como sistema de valores, red de significaciones y producción de sentido, una concepción que se opone a la violencia, a “la barbarie”. Tal cultura no admite la

violencia –porque es destructiva– así como el estado moderno no la permite a sus súbdit*s –porque destruye a la sociedad–. “Ficciones que duelen”, por tanto, son ficciones que sugieren la noción insoportable de la cultura de la violencia: insisten en que la violencia no es ni excepción, ni defecto, ni ausencia de la cultura sino uno de sus elementos constitutivos, haciéndonos tomar conciencia de ello.

En los ensayos siguientes, se analizarán estéticas –literarias, cinematográficas y artísticas– de violencia en sus diversas manifestaciones mediáticas en el mundo hispanohablante, así como los contextos históricos y socioculturales que las provocaron o provocan. Por supuesto, las formas de manifestación de la violencia son a la vez diversas y hasta difusas a lo que corresponden múltiples ficciones de la crueldad. Como denominador común de estas ficciones resulta que no hay lugar seguro desde el cual se pueda hablar de la violencia y que esas no les ahorran a l*s lector*s y/o espectador*s el dolor que proviene de la infame constatación de que cultura y violencia no son incompatibles.

Se puede constatar que, a través de los artículos, existe una gran preocupación del fenómeno de una violencia indomable: una violencia que no se controla ni se contiene al explicarla y al examinar sus causas; una violencia que carece de motivos y por lo tanto se niega a su condición de un medio que se somete a fines justificables o no. No obstante, una violencia que no es medio y que tiene su única finalidad en sí misma –una violencia gratuita, autotélica, absoluta– es escandalosa: nos infunde un miedo profundo, pero también nos provoca una fascinación fatal. Por consiguiente, los ensayos también discuten la razón de narrar una tal violencia, así que narrarla de tal manera, recreando una estética que a menudo nos choca y que tanto el público como la crítica frecuentemente suelen cuestionar y criticar.

Además, las contribuciones muestran que hay espacios de la violencia, “espacios que duelen”, de particular importancia en este contexto la ciudad como espacio privilegiado de actos violentos. Si ella forma el escenario de

una cultura del desastre, es consecuente hablar del fracaso no sólo de la gran ciudad sino también de la modernidad de la cual ha sido históricamente la expresión. Pero si la modernidad (urbana) produce violencia, la cultura moderna refuerza los vínculos intolerables con la barbarie. L*s ciudadan*s se pierden en un laberinto de la violencia y ésta acecha al individuo por todas partes ya que lo que “une” a los miembros de la sociedad urbana es justamente la ruptura de sus relaciones inter-humanas. Escandalosamente, la violencia se apodera de la base de la sociedad: como lo muestran los artículos, se agudiza, sin embargo, en un espacio que tiende a definirse crecientemente por la destrucción o suspensión de los lazos sociales, o sea la frontera. El “embrutecimiento” de la frontera entre México y Estados Unidos es ya un conocido ejemplo y menos conocida es la frontera sur de México, no obstante aparece igualmente como zona en que reina la brutalidad; de igual modo la frontera haitiano-dominicana, espacio de una coexistencia ambivalente que dio lugar a hostilidades racistas en el pasado y en el presente. Evidentemente, la violencia no abarca sólo a las Américas: en Europa, aún después de las Grandes Guerras, sigue dominando la organización social, tal como se ve en el estudio sobre el terrorismo del estado franquista.

Recapitulando, los ensayos indican que no hay épocas que no sean violentas. Mientras que la gran mayoría de las contribuciones se dedica al siglo XX y XXI, se demuestra también como las novelas históricas – con base a una sensibilidad contemporánea con respecto al tema – recuperan los dolores del pasado. Sin embargo, los ejemplos estudiados no se limitan a representaciones de violencia en el marco de conflictos políticos o guerras civiles, sino que éstos llaman la atención a contextos violentos más allá de lo político como situaciones de posguerra o fenómenos violentos trans-nacionales tales como el narcotráfico y la violencia extrema que emana de éste, una violencia que no solo aniquila a las víctimas concretas sino, a través una “escenificación” del acto violento, comunica temor con l*s que la atestiguan. Al considerar contextos diferentes y altamente complejos, los

estudios señalan que el tiempo y el espacio condicionan la violencia y sus formas de destrucción. Así por ejemplo, como muestra el caso de Guatemala, el fin de un conflicto armado como el de la guerra civil no significa el término ni siquiera el descenso de la violencia, aunque ésta cambie de perfil, se despolitiza, se desembaraza de motivos y se instala en lo cotidiano.

En lo referente al campo de investigación, las “ficciones que duelen” no sólo se limitan a la literatura y el cine, sino también incluyen las artes visuales, la historieta y la televisión, pues, es así que desde los medios las representaciones de la violencia asedian a l*s espectador*s. Sin embargo, los medios también sirven al paradójico combate ficcional contra la violencia: si los medios masivos y hegemónicos se oponen a ese combate, éste busca medios alternativos para construir contra-espacios públicos que denuncian la cotidianidad y la normalización de la violencia así que discuten las crisis identitarias de las culturas afectadas que frecuentemente van de la mano con un discurso sobre la presunta ubicuidad de la violencia. La nueva narrativa de la violencia colombiana, por ejemplo, se ve en la obligación de no conformarse con la violencia y de protestar contra la convivencia con la muerte a que la población está sometida, aun cuando esto exige articular “verdades que duelen” y que algun*s pretenden no escucharlas.

De tal manera, las “ficciones que duelen” abren espacios culturales para percibir, reflexionar, testimoniar y denunciar la violencia; a su paso crean mundos ficcionales para “experimentar” la violencia desde el espacio “protegido” del arte. Sin embargo, hace falta tener presente los límites del discurso mediático, ya que la ficción en sí –un tanto violenta como nos parece su estética– no corresponde a un acto violento que se dirige hacia el público, sino que solo imita sus desconcertadores efectos, verbalizando, visualizando o simbolizando la fuerza devastadora de la violencia, pero no repitiéndola como acto destructor. Así que la representación mediática hace refractar el testimonio de la violencia agregando a la víctima y al testigo del

acto violento otra posición: el sujeto que atestigua la violencia a través de la ficción.

Además, las “ficciones que duelen” analizadas en este volumen hacen uso de una variedad de géneros. Entre ellos destaca en particular la novela policíaca; sin embargo, se notan transmutaciones, ya que no es el género moderno en que la razón personificada aclara el misterio a través de una lucidez desigual sino una variante posmoderna que escenifica la violencia. Otro género que se discute es la novela histórica, una narrativa que no sólo extiende la preocupación contemporánea por la violencia al pasado sino también conceptualiza la historia como una sucesión de desastres. Por fin, se nota que las narrativas de la crueldad crearon una serie de nuevos géneros entre los cuales están la narconovela, la narrativa norteña (mexicana) o la novela de los sicarios o de las maras. Éstas, al mismo tiempo, se resumen en ficciones que –más allá de la famosa novela del dictador latinoamericano y la violencia centralizada que narra– introducen nuevos aspectos o variedades de violencia ubicua y presentan a una multitud de actrices y actores violent*s diferentes lo que crea una atmósfera de inseguridad permanente.

Las contribuciones de este tomo no solo estudian las estrategias mediáticas y genéricas en que los artefactos participan, sino focalizan su atención en particular a las micro-estrategias narrativas y estéticas adoptadas para narrar la violencia. Por un lado, el desafío artístico es captar lo absurdo y lo perverso de una violencia desbordante e indomable montada en los textos narrativos, las producciones cinematográficas y las historietas analizadas. En este contexto, lo fantástico se presta como recurso para recrear la improbabilidad de la realidad. Al mismo tiempo, sirve de técnica de distanciamiento ante lo supuesto improbable, así que otros registros estéticos de la representación cultural de violencia como una exageración de detalles inaguantables, una estilización lírica o lo irónico. Todos ellos son estrategias que hacen tropezar a l*s lector*s y/o espectador*s al hecho de que se trata de construcciones (literarias y artísticas); construcciones que

abren una perspectiva distanciada a la violencia que –frotándose contra la frecuente minuciosidad de las descripciones desbordantes de atrocidades lo que, a la vez, destroza al efecto de distanciamiento– lleva a una experiencia de lectura y/o recepción altamente ambivalente.

Por otro lado, a través del acto narrativo se busca exponerles a l*s lector*s y/o espectador*s a la violencia en vez de prevenirles ante el impacto “devastador” y/o “desequilibrador” de lo narrado y lo visualizado. No significa que los artefactos necesariamente plantean “escenas de violencia” excepcionales o escenificaciones de brutalidad, pero, más bien es igualmente materia de discusión la actitud que la narración adopta con respecto a la violencia planteada. Existen casos en que l*s narrador*s se abstienen y no se posicionan frente al problema; o incluso son cómplices de la violencia. Salta a la vista que a menudo son l*s victimari*s que narran, silenciando la perspectiva de la víctima. El efecto de una tal narración –a la que hace falta una condenación o rectificación moral que, en cierta forma, detiene, doma o recompensa la violencia vivida o atestiguada– es el abandono de l*s lector*s y/o espectador*s ante la brutalidad. Así que, en el acto de la recepción, la fuerza destructora del acto violento se transforma en una experiencia estética ambivalente, una experiencia que aturde a l*s lector*s y/o espectador*s tanto más porque el espectáculo estético de la violencia ejerce fascinación y abominación al mismo tiempo. En este contexto, los artículos plantean la pregunta de si una tal estética ambivalente puede generar un cierto voyerismo mediático al que se someten l*s lector*s y/o espectador*s, creando a la vez una obvia aversión así como también una escandalosa fascinación e incredulidad ante lo increíble y lo insoportable; además, de si, por cierto, las ficciones trascienden un tal voyerismo exhortándoles a l*s lector*s y/o espectador*s a posicionarse hacia la violencia.

Por último, las contribuciones señalan que las “ficciones que duelen” –escenificando verdaderos “infiernos líricos”– hacen resonar el dolor del acto violento en la estética de manera que esas plantean lo insoportable y

nos confrontan con la necesidad de aguantarlo, la necesidad de no continuar negando esta violencia. Lo que duele, en fin, es ya no encontrar salidas del laberinto de la violencia dentro de la ficción, lo que duele es aceptar que tal violencia sí existía antes y que aún continúa existiendo, teniendo en cuenta que, sin duda, se trata de ficciones, pero que éstas se refieren a contextos históricos y/o actuales.

En el primer artículo, **Rafael Rondón Narváez** hace un recorrido panorámico por la producción novelística latinoamericana reciente que se distancia de la tradición literaria del boom y enfoca la violencia como uno de los temas principales. En su corpus, la violencia tiene múltiples rostros, abarcando tanto la crisis económica y social, el problema del crimen cotidiano como un pasado dictatorial o la violencia del Estado. Recurriendo a una multitud de ejemplos de la literatura latinoamericana, Rondón Narváez señala motivos y temáticas frecuentes que forman el trasfondo del narrar la violencia – como por ejemplo, el espacio urbano, pandillas delincuentes o el Estado que se caracteriza por un fracaso social y político y que no protege a sus ciudadan*s. Además, analiza ciertos procedimientos estéticos como el lenguaje oral de l*s marginalizad*s o una re-interpretación contemporánea del género policial a través de los cuales se aborda el fenómeno de la violencia.

La contribución de **Albrecht Buschmann** se aproxima a la violencia desde la perspectiva de los estudios sociales y culturales y discute el problema de que, en las sociedades modernas, la violencia como práctica social es considerada una medida de excepción por lo que representaciones literarias de violencia parecen sobrepasar normas estéticas vigentes. En este contexto, analiza la novela *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo en la cual la figura del sicario sirve como agente de la violencia autotélica – violencia que, según Jan Philipp Reemtsma, destruye el cuerpo *para destruirlo*. Buschmann elabora que el logro central de esta representación literaria de la violencia autotélica, efectuada sin distancias ni

distanciamientos, es que pone en cuestión el consenso cultural según el cual los asesinatos o son explicables según las reglas racionales o tienen que ser ajenos a nuestra cultura. En lugar de eso, la novela de Vallejo, como lo muestra Buschmann, llama nuestra atención a un fenómeno que sí existe, aun cuando lo neguemos.

Ingrid Hapke igualmente estudia el motivo del sicariato en la literatura colombiana. Mediante los ejemplos de *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, ilustra la vinculación de la violencia extrema y arbitraria con lo erótico en la figura de la sicaria y del sicario, est*s siendo no solo seres marginalizados y violentos, sino constituyendo al mismo tiempo objetos del deseo ante la mirada de los narradores. En este contexto, Hapke discute la cuestión del voyerismo y señala que una tal estética, que provoca fascinación y asco al mismo tiempo, les obliga a l*s lector*s a tomar una actitud frente a lo leído: pues que, aun cuando no le afecte físicamente, pone su integridad moral en juego.

La mala imagen del país que despunta en la novela colombiana *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo es el objeto de estudio del análisis de **María Victoria Albornoz**. Muestra como la polémica y el rechazo que esta novela y su adaptación al cine por Barbet Schroeder generaron entre el público colombiano estuvieron motivado por la unilateralidad con que esta reduce la imagen del país a un discurso identitario negativo sobre la nación. Para contrarrestar esta mala imagen se emprendió la campaña “Quiero a Medellín” durante la segunda mitad de la década de los 80, tratando de ocultar la mala fama de la ciudad. Albornoz elucida que, aunque sea fatal reducir a Colombia a la violencia, la novela y la película enfrentan al público colombiano a sus propios demonios y le hacen ver una faceta del país del cual le resultaría más cómodo escapar.

La contribución de **Julia Borst** se dedica al análisis del fenómeno del “antihaitianismo” en la República Dominicana y examina la retórica anti-haitiana como forma de violencia discriminativa que no sólo jugó un papel

esencial en el pasado, sino que sigue persistiendo como práctica discursiva racista hasta la actualidad. Realiza una lectura crítica de la novela *La Avalancha* (2006) del autor dominicano Manuel Matos Moquete que reproduce estereotipos del discurso antihaitiano y, sirviéndose de una ironía subliminal, desenmascara enseguida la absurdidad de esta retórica xenófoba caracterizada por su agresividad, su torpeza y su ignorancia de “1*s Otr*s”.

Nadine Haas estudia las estrategias literarias y estéticas generadas por la omnipresencia de la violencia en la vida diaria en Guatemala. Realiza una lectura detallada de la novela *Diccionario Esotérico* (2006) de Maurice Echeverría que, por un lado, ofrece representaciones muy detalladas de una violencia ubicua y desbordante –descrita por un lenguaje sobrio que no disimula la brutalidad y el delirio violento del protagonista– y, por otro lado, recurre al uso de elementos fantásticos para narrar esta violencia. En su artículo, Haas discute el efecto de esta estética paradójica que confronta a 1*s lector*s a descripciones difíciles a aguantar y, al mismo tiempo, provoca efectos de distanciamiento mediante lo fantástico.

En su discusión sobre la relación entre dolor y ficción, **Joachim Michael** recurre al concepto de la crueldad y revisa las propuestas del teatro de la crueldad de Antonin Artaud y del cine de la crueldad de André Bazin. En esta perspectiva, la crueldad surge no solo como la representación de actos violentos despiadados. Más bien la crueldad se dirige al público cuyas convicciones éticas se hieren. Este es el caso de narraciones no melodramáticas que insisten en la superioridad triunfal del bien. El autor también demuestra que la violencia en general representa un problema epistemológico. Respecto a América Latina la violencia presenta una paradoja ya que en el momento en que se concluyen ciclos altamente conflictivos y violentos (dictaduras militares, guerras civiles) y se inician períodos de democratización y paz, la violencia no disminuyó sino que se incrementó. Finalmente, el autor analiza los cuentos *De frontera* (2007) de la escritora salvadoreña Claudia Hernández como una “literatura de la

crueledad” en que grandes atrocidades ocurren, las cuales sin embargo parecen ser ignoradas tanto por los personajes como por la propia narración. Esta indiferencia e incluso aceptación de la violencia afecta dolorosamente a los lectores que se ven directamente involucrados en la ficción.

A través de la novela *La Mara* (2004) del autor mexicano Rafael Ramírez, **Ana Luengo** se dedica al fenómeno de las maras, grupos de crimen organizado –formados por jóvenes y nacidos como resultado de las guerras civiles de los ochenta y en bolsas de pobreza entre l*s migrantes de Los Ángeles– que actúan sobre todo en Centroamérica con formas abyectas de terror. En su artículo, Luengo analiza la forma en que Ramírez Heredia lleva a cabo un acercamiento a las maras desde una escritura lírica, obligándoles a l*s lector*s a enfrentarse a la violencia a través de la belleza artística. Como lo muestra Luengo, *La Mara* recurre a una multitud de intertextos y conjuga la tradición literaria hispanoamericana desde las vanguardias a fin de desentrañar la naturaleza de una violencia extrema en la América contemporánea.

La perspectiva fenomenológica predomina en el estudio de **Frauke Gewecke** sobre la novela *Nostalgia de la sombra* (2002) de Eduardo Antonio Parra. Para situar la novela, describe primero el significado de la frontera del norte como concepto metafórico clave y luego también la literatura de la frontera del norte que surge a partir de ella. La novela de Parra es considerada como un ejemplo particularmente ilustrativo del subgénero de la “novela negra” norteña con su protagonismo que otorga a la violencia. Después de aclarar también lo que la crítica entiende por violencia, se destaca la estética de la violencia, la fascinación que ella ejerce sobre l*s lector*s a la hora de leer la historia de un asesino profesional relatada desde el punto de vista del victimario y no de las víctimas.

Guadalupe Pérez-Anzaldo desenreda el universo sombrío y yermo – caracterizado por la violencia de Estado, la narcoviolenencia, la infiltración del crimen organizado en las instituciones políticas y sociales, la descom-

posición social y la destrucción ambiental– que el director Amat Escalante recrea en su película *Heli* (2013). Muestra que éste desenmascara la “guerra contra las drogas” como espiral infernal y violento que promueve la sistemática violación de los derechos humanos, así como altos niveles de corrupción política. La contribución destaca que, al contrario de los medios de comunicación, la película como creación artística no solo muestra las imágenes de la violencia sino ilumina los contextos y los trasfondos que la provocan, poniendo al descubierto la banalidad del uso de violencia como instrumento de dominio social, denunciando la asimetría de las relaciones de poder a nivel nacional y global y confrontándoles a l*s espectador*s a su propia indiferencia hacia la irracionalidad que les rodea.

Una verdadera fantasmagoría de la violencia describe **Demetrio Anzaldo-González** a partir de las espeluznantes muertes de las tres protagonistas moriscas Zaida, Luna de Día y María en la novela *La otra mano de Lepanto* (2005) de Carmen Boullosa. Su lectura atenta conjuga la novela con ensayos críticos de Doris Lessing y Juan Goytisolo sobre otros actos violentos, permitiendo así un recuento artístico y crítico que descubre una urgente llamada de atención ante el dolor humano, así como también un llamado de unidad por la paz y un deseo por alcanzar la justa paridad y respeto entre hombres y mujeres. En la superposición de las tres versiones conjugadas – la periodística/histórica, la narrativa ficcional y la disquisición filosófico-política, como el mismo destaca– se aclaran siniestras verdades históricas que duelen en el alma y que repercuten en los actos violentos del 11 de septiembre de 2001 y las guerras posteriores.

Paul-Pierre Grégorio se dedica al estudio de la trilogía *España, una... España, grande... España, libre!* de Carlos Giménez (1978 - 1982), a través de la cual éste esboza una crónica de un periodo preocupante pero altamente esperanzador de España – el fin del franquismo y la transición hacia la democracia. En su artículo, Grégorio muestra que Giménez pone la violencia creciente característica por esta época sobre el tapete, no obstante, sin voluntad de objetividad sino claramente distinguiendo entre

“l*s buen*s” y “l*s mal*s”: denunciando sin concesiones los abusos e hipocresías del pasado reciente y de su herencia, Giménez, como lo explica Gregorio, buscaba colaborar en la puesta en marcha de una sociedad de nuevo cuño que dejara atrás la España franquista. Deduce que Giménez no exhibe los actos violentos como puro espectáculo, pero que la visualización de la violencia le sirve de “arma dialéctica” para no dejarles a l*s lector*s refugiarse en el escapismo sino hacerles percibir la realidad española como era.

En el último análisis, **Markus Klaus Schöffauer** se dedica a la historieta argentina *La gallina degollada* (1985) de Alberto Breccia (diseño) y Carlos Trillo (texto & adaptación). Pregunta, en principio, por lo que en esta historieta concreta puede verse del mismo medio de la historieta. Sin embargo, descubre en el centro de la historieta no la materialidad (o identidad mediática) de la misma, sino una figura prestada del análisis psicológico llamada “test de Rorschach”. Ésta revela a manera de un zeugma la ambivalencia del sistema de valores que l*s lector*s proyectan sobre el acto de extrema violencia perpetrado por cuatro hermanos contra su hermana: el asesinato fraternal duele no sólo porque es cometido por niños contra una niña, sino también porque los niños están imitando más allá de la práctica del degüello un acto estético que de forma intrincada habla también sobre el desprestigio de la historieta y la violencia que l*s espectador*s tenían ya en mente antes de verificarla en las viñetas chocantes.

Rafael Rondón Narváez (Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas)

Las invasiones bárbaras: violencia y Estado en la actual novela latinoamericana

Unos días antes de realizarse el *17 Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas* (2009) en la Universidad de Tubinga, entre cuyas mesas de trabajo estaría una dedicada a comentar la violencia, una noticia conmovió la opinión pública venezolana. En una barriada de Caracas, un grupo de vecinos, cansados de las asechanzas de un individuo a las niñas de la comunidad, decidió atraparlo. El enardecimiento los condujo a ser más contundentes. Algunos testigos cuentan como decidieron arrastrarlo por el barrio amarrado a una moto y luego quemarlo vivo. Una foto presentada en los medios develaba un aspecto aterrador, entre los vecinos estaban los rostros de algunos niños que se reían viendo la escena.

El suceso fue comentado con insistencia en los medios y también en otros ámbitos de la vida cotidiana. Algunos personeros del gobierno encontraron la oportunidad para imputarle a los medios de comunicación la transmisión de la noticia, juzgándolos como los promotores principales de la violencia. Los voceros del Estado reiteran esas opiniones con frecuencia, para ellos los males de la sociedad venezolana se deben a los valores deformados y divulgados diariamente por los medios.

Desde otros ámbitos, se hizo un llamado a la revisión crítica de nuestra sociedad. Otras voces afinaron sus armas hacia un Estado que no cumple sus funciones. Prueba de ello es que muchos asesinos y delincuentes campean en las zonas empobrecidas con la mirada cómplice de los funcionarios. Algunos de estos confiesan que aun cuando los detienen, salen en libertad en muy poco tiempo. Sea como fuere, lo cierto, es que los vecinos tomaron la justicia por sus propias manos, pues ya no creen en la protección del Estado. Este incidente ocurrió hace varios años, sin embargo, la crudeza de las acciones se sigue repitiendo. Las cifras documentan que

Venezuela es un país donde los homicidios y la impunidad han crecido.¹ Pero no sólo sucede en dicho país. El continente posee la dudosa dicha de tener varios países con la mayor tasa de homicidios en el mundo.²

Partiendo de la anécdota anterior, veremos que lo ocurrido no está circunscrito a una noticia o a una acción esporádica, sino que trasvasa estas circunstancias para instalarse en el imaginario y en los pactos ciudadanos.

En Latinoamérica, la preocupación por la violencia no es nueva, pero en los años recientes su presencia, su espanto y sus consecuencias son devastadoras. Para algunos estudiosos, la violencia actual tiene aspectos específicos. Briceño León (2005), determina su auge en los años ochenta, cuando los índices delictivos comenzaron a incrementarse. Explica como algunas de sus causas son el empobrecimiento y sobre todo la desigualdad. Circunscribe, además, su accionar reciente en la ciudad.

No es nada extraño, entonces, que se convierta en una discusión constante en diversos sectores. El tema ronda las diversas disciplinas, que buscan entender el proceso para tratar de buscarle solución. En Venezuela, durante los noventa se comentó de manera insistente sobre el grupo colombiano de estudiosos llamados los violentólogos, como un dato curioso y también con alarma, pues algunos se sorprendieron de que el asunto hubiera creado incluso un campo de estudio.

En cuanto a las representaciones estéticas, es frecuente encontrarlas en las artes visuales y sobre todo en el cine. En la literatura, y específicamente en la novela, no está ausente. Su presencia se notaba ya en varias narraciones de los ochenta y noventa. Por eso era inexacta la opinión de Susana Rotker cuando comentaba que: “Hasta el momento es más bien escasa la producción literaria en el continente que se interese o logre condensar de algún modo el miedo o la violencia social, a pesar de la inmensidad del problema en la vida cotidiana” (2000: 7).

¹ Se podrían revisar los diferentes trabajos de Roberto Briceño León; sobre todo Briceño León 2009.

² Al respecto, consultar p. ej. UNODC 2013.

De todos los rostros de su representación literaria quisiéramos hacer un recorrido panorámico por la producción novelística reciente, la que va de la última década del siglo XX hasta hoy. Nos enfocaremos en ver cómo ella se presenta relacionada de manera inseparable con las funciones y características del Estado. Veremos cómo las narraciones muestran una visión crítica de sus funciones en cuanto a la administración legítima de la violencia, y revelan su ineffectividad en tanto que no brinda protección a la ciudadanía o el mismo genera una violencia constante.

La elección de las fechas se debe a dos razones: primero por la renovada proyección internacional de la novela latinoamericana, la cual se evidencia en la obtención de premios como el Herralde y el Biblioteca breve de las editoriales Anagrama y Planeta, respectivamente, igualmente los de novela de la editorial Alfaguara y el prestigioso Rómulo Gallegos. Sucede igual con el número de ventas y el reconocimiento público y académico de los escritores. Así resume Jorge Fonet esas diferentes características:

Un fantasma recorre Latinoamérica: la irrupción de una nueva narrativa. Basta asomarse a los catálogos editoriales y a los acercamientos críticos, los circuitos de promoción y a las publicaciones académicas, para confirmarlo. Dos acontecimientos, apenas un botón de muestra, pueden dar fe de ello: de un lado, la edición de un número de la revista *Nuevo Texto Crítico*, de la Universidad de Stanford, dedicado a más de sesentinueve narradores bajo el título “La narrativa del milenio”; del otro, el encuentro en Bogotá, el cual, como su nombre sugiere, reunió a treinta y nueve escritores menores de cuarenta años [...]. Probablemente desde los estertores del llamado *Boom* la narrativa latinoamericana no había vuelto a recibir tal atención, ni tantos autores habían emergido de forma más o menos simultánea para dar contundente sensación de movimiento. (2011: 14)

Siguiendo a los más reconocidos autores, ordenamos un corpus. Sin embargo, debemos aclarar que hay una producción numerosa, diversa y heterogénea en la narrativa contemporánea del continente. Tan diversa que

algunos escritores utilizan el término de “balcanización” (cf. Fonet: 2005). Por eso, si la unificamos, cometeríamos los errores pasados. Los mismos escritores comentados escriben sobre otras temáticas que van por caminos diversos.

Sin embargo, un aspecto común entre ellos es la conciencia de que surgieron en un horizonte marcado por el boom. De tal manera que cuando estos jóvenes estaban llegando a la madurez profesional ya se habían consagrado los autores del boom. Es así como elaboran una propuesta estilística y conceptual distanciada. Este alejamiento se debe en parte al rechazo al realismo mágico, un concepto bajo el cual se quiso agrupar a un grupo diverso de escritores. En la mayoría de los actuales narradores hay la intención de alejarse de la inclusión de elementos sobrenaturales de cualquier índole y de acercarse a códigos heredados del realismo.³

Los contemporáneos tampoco creen en una narrativa total y más bien optan por una visión menos ambiciosa, donde enfocan la fábula desde una perspectiva local. Por eso mismo, cada uno teje un hilo más a la trama, vasta y plural. Lejos de los grandes relatos, los concretos de cada país van construyendo el perfil de una situación común del continente.

Esta mirada sobre la sociedad actual también los aleja del boom, marcado por la esperanza de la revolución cubana, recién triunfante en ese entonces. También los distancia del liberalismo y su ilusión desarrollista. Como afirma Vicente Lecuna:

³ Así lo resume Rafael Gutiérrez Giraldo: “En relación con los maestros y la tradición literaria, se destaca en varios de los textos seleccionados la idea de que los nuevos escritores latinoamericanos le han dado un ‘adiós a Macondo’, poniendo en evidencia su alejamiento radical de las propuestas y el estilo del realismo mágico y el realismo maravilloso [...]. [...] el ‘adiós a Macondo’ estaría representado, según los analistas, por una literatura principalmente urbana, cosmopolita y violenta, que usa un tipo de realismo *sucio* o *descarnado* para describir las condiciones de extrema pobreza, violencia, caos y corrupción de las grandes ciudades latinoamericanas en el presente” (2009: 60).

La narrativa del posboom acusa el golpe de ese fracaso y asume la escritura desde una perspectiva más limitada, más descreída, que a la vez más inclusiva de nuestros sujetos, es menos pretenciosa sobre sus propias posibilidades. (1999: 40)

De muchas formas, la mirada sobre la violencia es una mirada desoladora; sobre todo cuando se revela que muchos de estos actos se deben a un Estado incapaz de solucionar los problemas básicos de las comunidades. Por eso como afirma Daniel Noémí: “[...] esta literatura del fracaso, funciona como productor(a) de significados alternativos a las construcciones oficiales de la historia” (2008: 88s.).

La segunda razón para nuestro enfoque es de orden político. Quisiéramos examinar estos narradores en el contexto de las últimas décadas; donde asistimos al agotamiento de las organizaciones partidistas tradicionales y al ascenso de nuevos grupos al poder, los cuales en mayor o menor medida pretenden transformar la administración estatal, algunos mediante la reactualización de conceptos neoliberales y otros apostando a una propuesta marxista. Este accionar es el resultado de una visión crítica generada en décadas anteriores y que comienza a concretarse a partir de los noventa. Por eso el contexto donde se desplegaron las políticas neoliberales no es gratuito.

Los escritores contemporáneos coinciden en mostrar el infortunio de nuestros habitantes. Y la visión se extrema al revelar el lado más oscuro de la sociedad. Eso da pie para que Amir Valle haga la siguiente observación:

Prostitutas, asesinos, ladrones, pobres sin esperanza, jóvenes drogadictos y desilusionados de sus países y sociedades; habitantes, en fin, de los mundos oscuros de la pérdida marginal, se convierten en los protagonistas de las historias literarias del presente de los años 90 y hasta hoy. (2007: 98)

Valle define esta tendencia como ética de la marginalidad. Una observación parecida la hace Pablo Restrepo-Gautier cuando afirma que: “*La Virgen de los Sicarios* construye una imagen de Medellín que exagera sus defectos y

elimina sus virtudes produciendo una caricatura grotesca que representa la desintegración de la modernidad” (2004: 101).

Describir esa realidad, tiene un profundo sentido crítico. No se trata de obviar la complejidad de las sociedades latinoamericanas, sino de dirigir la mirada hacia los aspectos negativos, destacando que una vasta población no goza de los beneficios de la democracia y la modernidad y que tal vez sea ésta una de las razones de la violencia en el continente.

1. La polis como fracaso

Siempre se dice que la acción estatal se circunscribe a la salud, la educación y la seguridad, sin embargo, el Estado moderno es un monstruo que abarca toda la sociedad y sus tentáculos se extienden sobre las ciudades. Su fracaso, por ejemplo, se demuestra en el desenfreno urbanístico y en las ciudades desordenadas y peligrosas.

Recordemos que los grandes proyectos modernizadores, tendieron a la acción visible y ostentosa más que a los cambios profundos, entre los cuales estarían la construcción de viviendas y urbanizaciones planificadas.

Durante el siglo XX, el Estado intentó construir ciudades del progreso. No sólo bajo la democracia se impuso el desarrollismo, sino también con gobiernos dictatoriales que pensaron que ciertos monumentos, avenidas o estatuas podían reflejar el paso a la modernización. Sin embargo, las autopistas, plazas, puentes y edificios son cáscaras vacías y frente a los enormes centros comerciales, las mansiones de las urbanizaciones, existe otra ciudad más numerosa. Las favelas, las ciudades de cartón, las barriadas y comarcas hablan de la imposibilidad de darles domicilio a los sujetos desplazados de su lugar de origen.

Los rostros opuestos del desarrollismo y la endeblez de la modernización están presentes en casi todas estas narraciones. En la novela del venezolano Alejandro Rebolledo *Pin pan, pun* (1998) Luis Lapiña sube al barrio en busca de drogas y desde allí observa el valle:

Caracas parece, desde acá arriba, un parque verde, no la basura que realmente es. Los edificios imponentes. Para los que viven en José Félix Ribas, del valle perfecto vienen las telenovelas y Baywatch, toda la mierda. Desde aquí Caracas es Beverly Hills, es igual a una ficción, es otro planeta. Abajo queda el cielo y arriba el infierno. (Rebolledo 1998: 33)

Al igual que los cerros de Caracas, las comunas de Medellín muestran a plena vista en lo alto de los cerros el fracaso con su debilidad de ranchería. Los espacios de la pobreza son también los del terror y la violencia:

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 amontonadas unas sobre otras en laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora. (Vallejo 2005: 39)

En Medellín y en Caracas, los barrios y comunas crecieron sin planificación. Las casas fueron construidas sin las condiciones mínimas de salubridad, agua potable, luz eléctrica. Los suburbios son laberintos intrincados donde entran y salen sus habitantes con el temor de ser agredidos. Sin embargo, la violencia toma también los lugares de la modernidad y se extiende en el metro, en los centros comerciales.

La ciudad del fracaso se asienta en las lomas de Caracas y Medellín, y también en otros lugares menos marginales. En *El disparo de Argón* (1991), la novela del mexicano Juan Villoro, se instala un moderno hospital oftalmológico en el centro de la ciudad para atender no sólo a las personas más ricas sino también a los más empobrecidos vecinos. Asistimos a la ascensión esperanzadora de este proyecto, a la descripción de lo asombroso de su arquitectura, a lo avanzado de la tecnología; para después darnos cuenta de la debacle final. Un hospital que se enferma ante nuestros ojos es una alegoría de la sociedad entera de México.

Otras ciudades expresan la misma urbe fragmentada, donde se descubre la desilusión de los menos favorecidos. Así, describe Rodrigo Rey Rosa en *Piedras encantadas* la ciudad de Guatemala:

Hacia el sureste, en las laderas de las montañas azules, están las fortalezas de los ricos. Hacia el Norte y el Oeste están los barrancos; y en sus vertientes oscuras, los arrabales llamados limonadas, los botaderos y rellenos de basura, que zopilotes hediondos sobrevuelan en parvadas “igual que enormes cenizas levantadas por el viento” –como escribió un viajero inglés– mientras la sangre que fluye de los mataderos se mezcla con el agua de arroyos o albañales que corren hacia el fondo de las cañadas y las chozas de miles de pobres [...]. (Rey Rosa 2001: 10)

En las obras de Pedro Juan Gutiérrez, el suburbio es similar. Centro Habana es el barrio donde trasunta el personaje invariable del novelista, la vecindad descompuesta donde los habitantes ocupan caserones destartalados, que corren el riesgo de desplomarse cuando llegan los vendavales. En el caso de La Habana, o por lo menos la que ha descrito Gutiérrez, no es posible ni siquiera hacerse con los objetos básicos y lo destartalado del exterior se repite en los interiores:

Nos sentamos en la sala. Dos butacones, un sofá y un televisor ruso en blanco y negro. Todo en ruinas, desguabinao. Las paredes desconchadas, sucias. Un bombillo colgaba de un cable cagado de moscas. Una vieja repisa situada muy alto en la pared. No sé por qué la colocaron tan alto. Quizá hacía cincuenta años que estaba allí. A modo de adorno había en la repisa dos latas vacías de cerveza alemana, una pequeña estampa de la Virgen de las Mercedes y una postal arrugada con una vista de una playa italiana del Adriático. La cultura del desastre. (Gutiérrez 2000: 32)

En *El rey de la Habana* (1999), hay un elemento adicional que hace más trágica la percepción de la miseria. Mientras el protagonista percibe y muestra la profundidad de las dificultades: el deterioro de los edificios, los malos servicios; la industria turística ostenta esa ciudad tropical. Ese carác-

ter exhibicionista de la urbe es contradictorio e hipócrita, porque tiene el doble discurso del hacinamiento y deterioro para los lugareños, mientras los turistas la recorren como monumentos históricos. Algo parecido ocurre en las obras de otros escritores cubanos contemporáneos como Abilio Estévez y Leonardo Padura.

2. La ciudad de Babel

Los ensayos modernizadores produjeron deformaciones monstruosas en las capitales latinoamericanas, convirtiéndolas en megalópolis caóticas. Los inmigrantes fueron llegando durante el siglo XX y sobre todo a partir de mediados del período. Estos desplazamientos tuvieron varios motivos. En el caso de Colombia y Perú se debió, entre otras razones, a la huida de la violencia guerrillera y militar. Pero en todos los países las causas fueron la necesidad de trabajo y la atracción por el sueño de los productos culturales. Hoy cualquiera de los jóvenes nacidos en las urbes posee un pasado no tan lejano que recuerda a un abuelo o a un padre campesino. Los que llegaron primero tal vez se sintieron emocionados por la novedad, por los medios tecnológicos como el cine, la televisión, etc. Sin embargo, sus herederos están más desengañados.

Observando esta primera inmigración, Antonio Cornejo Polar (1988) realizó un trabajo sobre el sujeto trasplantado a la ciudad. Enfatizaba cómo se produjo un sujeto conflictivo en el cual se contraponían su adaptación a la nueva residencia y la nostalgia por el terruño. Al final, y en la mayoría de los casos, no logró construirse una visión acogedora y feliz de la ciudad soñada, la cual ahora padecían. Ni la pura visión triunfante de la ciudad, ni tampoco la nostalgia por el terruño abandonado: “triumfo y nostalgia son términos contradictorios en el discurso migrante” (Cornejo Polar 1988: 840). Trajeron de los pueblos no sólo sus costumbres, sino las ideas y prácticas que fueron instalándose en la ciudad, pero como afirma Cornejo Polar: “[...] el migrante tiende a repetir en la ciudad modos de producción

y de relaciones sociales [...] que difícilmente se incorporan a las normas del capitalismo moderno” (840).

Esta no integración se manifiesta de formas muy diversas. Una de ellas está visible en el caos y el contraste de las urbes actuales. Como ambición de orden, la ciudad fundada por los conquistadores hablaba de una disposición apoyada en la cuadrícula, desde esos lejanos tiempos hasta ahora la ciudad se fue desarrollando de múltiples maneras. Sin embargo, hoy es imposible imaginarla como un orden, sino desde lo fragmentado y heterogéneo. En su diversidad, asistimos a un gran desequilibrio entre amplios sectores marginados y uno rico. El desajuste se demuestra en los espacios, en el poco poder adquisitivo, en el acceso a la educación y a la justicia. Y aunque las causas de la violencia son múltiples, como afirman Concha-Eastman (2000) y Rojas Aravena (2008), uno de los condicionantes importantes es: “la inequidad más que la privación absoluta producida por la pobreza” (Rojas Aravena 2008: 14).

En varios textos se reitera el mismo motivo, la fragmentación de la ciudad se representa en la ubicación de dos espacios opuestos: la hermosa ciudad de unos y la miserable de muchos.

Además, la modernización ofreció objetos, prácticas e ideas que formaron parte de las expectativas de los sujetos. Sin embargo, el deseo no siempre se cumplió. Ocurre por ejemplo con el joven sicario, cuyo ideal de vida gira en torno a ciertas posesiones.

Le pedí que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de esta vida. Con su letra arrevesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave. (Vallejo 2005:130s.)

El desengaño es una reiteración en los delinquentes de estas novelas.

3. Los grupos armados y las formas del poder

Insistamos en la idea de que el Estado monopoliza de manera legítima la violencia. En la actualidad, el asunto debatible es sobre el modo de administrarla y también sobre la pérdida de su poder frente a las nuevas agrupaciones delictivas. Como afirma Rojas Aravena: “Las nuevas guerras se vinculan con la erosión del Estado, con la aparición de Estados colapsados que en lo esencial ha perdido el monopolio de la violencia” (2005: 63).

En la mayoría de las obras, la violencia se produce dentro de las mismas naciones y por los mismos coterráneos. Estos se organizan en grupos convertidos en redes intrincadas de la delincuencia. Con una capacidad enorme de ataque debido a la adquisición de armas y equipos de comunicación, y además con la corrupción de las fuerzas políticas, policiales y militares, se convierten en bandas paralelas al poder. Esto se nota en las novelas mexicanas sobre el narcotráfico y en la reciente producción de Centroamérica.

Sin embargo, más allá de la descripción del funcionamiento de los grupos armados, hay una tendencia a ver porqué estos atrajeron a individuos olvidados por el Estado. Por ejemplo, el ejercicio de la violencia es cuestionado en *Plata quemada* (1998) de Ricardo Piglia desde el epígrafe de Bertolt Brecht “Qué es robar un banco comparado con fundarlo”. Así se plantea la práctica sutil o veces directa de la violencia. En el caso de la novela, el autor relata el origen de cada uno de los personajes para que veamos cómo antes de convertirse en atacadores y asesinos tuvieron una vida de frustraciones y olvidos.

En dos novelas esenciales sobre el sicariato –*Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *La virgen de los sicarios* (2005) de Fernando Vallejo– los personajes son mostrados en sus historias personales y presentados como víctimas, después una vida de exclusiones y fracasos. Las novelas del sicariato expresan la invalidez y la exclusión de los jóvenes. Rosario Tijeras, por ejemplo, es una muchacha que no pudo continuar la educación ni conseguir un trabajo digno. Su primer hecho violento se efectúa después de hacer ella misma justicia ante la certidumbre de que nadie podrá hacerla.

Igual ocurre con la protagonista de la novela *Satanás* (2002) de Mario Mendoza, una humilde trabajadora de mercado que luego se asocia a un grupo de atracadores. Ella es violada después de una de sus fechorías y su única alternativa es la de ajusticiar a sus victimarios.

En general, varios protagonistas son sujetos pobres y castigados por las desatenciones sociales y por eso devienen en victimarios pero también en víctimas. El Estado evidencia su fracaso por no distribuir de manera equitativa los beneficios y porque no utiliza de manera efectiva su poder para eliminar a estos grupos.

Si la violencia casi siempre se enfoca desde el daño visible, muchas de estas narraciones describen también las formas sutiles de la violencia, las cuales son prácticas cotidianas en las sociedades democráticas, ignoradas con frecuencia cuando se cubren con el manto de la legalidad.

4. Las palabras de la violencia

La ciudad letrada (1998) de Ángel Rama fijó la imagen de los letrados al servicio del poder y destacó la imposición de la escritura en desmedro de la palabra oral transmitida fuera de las esferas de la corte o de los espacios burocráticos.⁴ Hoy las novelas muestran una relación diferente del escritor con el Estado, expresando su distanciamiento y críticas. Pero igualmente una relación distinta con los sujetos marginales. Más que la imposición de una cultura letrada, hoy se observa la aproximación de los narradores a la palabra del habitante ciudadano. La novela contemporánea muestra la oralidad de los que viven al margen, en las favelas, en las villas, los cerros de Medellín y Caracas.

Esa oralidad se presenta en el lenguaje malandro caraqueño en la novela de Alejandro Rebolledo *Pin, pan pun*, en el *parlache* de varios novelistas colombianos, en el habla de los niños delincuentes de *Piedras encantadas* de Rodrigo Rey Rosa, en la jerga delincencial de Ricardo Piglia.

⁴ Para una revisión de las ideas de Ángel Rama cf. Muñoz/Spitta 2003.

Un trabajo muy completo sobre el tema es la tesis doctoral de Margarita Rosa Jácome Liévana (2006), quien al tratar la novela sicarésca dedica un capítulo al *parlache*, el habla del sicario. La autora subraya la relación del idiolecto con el tema que nos concierne y al respecto cita el trabajo de Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao, denominado precisamente *El parlache* (2002): “una gran proporción de las palabras del *parlache* están relacionadas con la violencia, la muerte, las armas y la vida efímera; hay más palabras que indican agresividad que las que expresan amistad o elogio” (Castañeda/Henao apud Jácome Liévana 2006: 58).

Esta caracterización del *parlache* podríamos trasvasarla a otras obras, viendo su íntima relación con la violencia. Así advertimos la frecuentación de los sujetos con las armas. En *Plata quemada*, para referirse a las ametralladoras se dice que: “Dos tipos colgados en los costados del coche con las tartamudas en la mano” (Piglia 1998: 46). Igualmente, siguiendo la forma cómo se representa el individuo a sí mismo y cómo lo hace del otro, se podría determinar esa violencia verbal.

En *La otra cara de Rock Hudson* de Guillermo Fadanelli (2004), los futuros delincuentes se relacionan así con el despensero:

–Ahí van de pinches chismosos. Gritó el Nazi.

Lo hizo con voz nasal y estridente que no era la suya, una voz impostada que Felipe miró para responderle:

–Nazi, culero, maricón. (2004: 71)

Hay formas de agresión conectadas con las gestualidades del cuerpo, pero igualmente con los rasgos suprasedgmentales como la entonación y el tono. En la cita anterior el autor trata de llevar esos rasgos a lo escrito para materializar mejor el insulto.

La oralidad relata, además, los temores y miedos de los ciudadanos. Es esta una de las experiencias definidoras de la violencia. El miedo puede concretarse en el temor a los cuerpos represivos del Estado como la policía o las Fuerzas Armadas, pero igual por el vecino.

No obstante, esta habla caracterizada por la violencia no puede ser vista sólo desde la connotación denigrante. Como cualquier jerga es también el vehículo idóneo para crear identidades. La configuración del habla crea solidaridades entre quienes urgentemente la necesitan. La necesitan, porque son víctimas de desplazamientos dentro de la misma urbe. La misma indefensión crea solidaridades y el habla es una forma de afirmarse desde su posición marginal y sobre todo para defenderse o enfrentarse a los otros.

¿Y quién otro que el Estado y su estamento son responsables de estos desplazamientos? El habla oficial expresada en sus aparatos y sobre todo en el educativo instaura una manera de comunicarse. Esa producción escrita es el parámetro bajo el cual se instala el Estado, que vocifera su ineptitud en los parlamentos y en los senados. Sin embargo, los individuos desplazados difícilmente podrán comunicarse con este instrumento lingüístico. Su alejamiento se pone en evidencia cuando no pueden establecer contacto con el lenguaje oficial.

Como refugio, está el lenguaje cocinado en la comarca, en la favela, en la comuna. Ligado a una situación concreta y sobre todo con un potencial comunicativo y emotivo enorme. Se instaura un lenguaje apropiado para ajustarlo a esas experiencias.

Cuando los escritores muestran esos reductos donde se yergue lo que no ha podido ser uniformado intentan desplazar la escritura letrada hasta los mecanismos propios de la oralidad. La relación entre escritura y oralidad no es preocupación novedosa, pero ahora los escritores latinoamericanos la efectúan precavidos.

En algunos casos, el letrado desplaza su lenguaje ante la presencia de esa jerga, como ocurre con Fernando en la novela *La virgen de los sicarios*, donde el aprendizaje del gramático comienza por desaprender su lenguaje y adquirir el del sicario.

5. Ciudad, policía y justicia

Recordemos de nuevo la enunciación de Max Weber (2002) cuando definió al Estado como el organismo que ejerce el control de la violencia de manera legítima.⁵ Esa acción la ejecuta dentro de las fronteras nacionales como fuera de ella. Para resguardar la seguridad dentro del territorio se crean las fuerzas policiales.

Dentro de este marco, es significativa la manera como los escritores latinoamericanos se apropian del género policial para adaptarlo a la contemporaneidad en lo que se ha llamado neopolicial latinoamericano.

Raymond Williams (1997) vio como el surgimiento del género policial tuvo como marco la ciudad moderna. La ejecución de un delito y la búsqueda del criminal tienen cabida en una ciudad convertida en laberinto donde se esconden los transgresores. Como señalara Williams, la novela policial clásica se inicia con la anarquía, pero al final debería restablecerse el orden y la ley. El género tuvo luego una evolución en los grandes maestros del *hardboiled*. Es en esta última línea donde la novela latinoamericana actual se entronca con esta tradición, ya que refleja la misma visión desencantada de la sociedad. En ellas el crimen casi nunca se castiga, haciendo de la impunidad una constante, lo que ocasiona más violencia e injusticias. Así se muestra la imagen que muchos ciudadanos tienen sobre el funcionamiento del Estado y sus instancias. Mempo Giardinelli, dice que los latinoamericanos: “No sólo no admiran [...] la fuerza policial y al poder de la justicia, sino que los temen, los cuestionan y los detestan” (1991: 592).

Esta percepción se confirma en varias novelas. En *Piedras encantadas* (2001) de Rodrigo Rey Rosa, la imagen es sombría. Los delinquentes se

⁵ “Por estado debe entenderse un instituto político de actividad continuada, cuando y en la medida en que su cuadro administrativo mantengan con éxito la pretensión al monopolio legítimo de la coacción física para el mantenimiento del orden vigente” (Weber 2002: 43s.).

convierten en víctimas de todo un sistema policial descompuesto. Las figuras de los gendarmes se igualan a los delincuentes infantiles.

En una secuencia de la novela, un viejo mendigo consigue a un niño que ha escapado de su casa y ante el temor del pequeño, le dice: “No tengas miedo... no voy a lastimarte ¿Qué está haciendo aquí? Este parque no es seguro. A varios niños como vos lo han jodido aquí. Los mismos policías” (Rey Rosa 2001: 109s.).

La igualación de delincuentes y gendarmes se vuelve a presentar en el diálogo entre los pequeños delincuentes: “–Esos policías –dijo el Malrollo, y se levantó la camiseta para enseñar varios moretones–. Me agarraron oliendo pegamento y por eso diz que me dieron verga. Jovito, enséñale el plomazo” (114).

Ante el crecimiento de la violencia, el narrador de *La virgen de los sicarios* señala:

¿Y la policía? ¿No hay policía en el país de los hechos? Claro que la hay: son “la polí”, “los tombos”, “la tomba”, “la ley”, “los polochos”, “los verdes hijoeputas”. Son los invisibles, los que cuando los necesitas no se ven, más transparente que un vaso. Pero el día en que se corporicen, que les rebote la luz en sus cuerpos verdes, ay parcero, a correr que te van a atracar, a cascar, a mandar para el otro toldo. (Vallejo 2005: 146)

En otros casos, el cuerpo es presentado de manera irónica, como ocurre en *La otra cara de Rock Hudson*. Después de cometido el asesinato de un des-pensero, se acercan los policías y recorren la escena del crimen como una parodia. Son casi tan ineficientes y ridículos como sus automóviles:

Estuvimos allí más de media hora en espera de que sacaran el cuerpo, aguardando a que el agente de mayor autoridad se decidiera a dar por fin la orden de levantar el cadáver y subirlo al vehículo forense, una furgoneta medio inverosímil de llantas lisas y calaveras rotas que daba la impresión de haber sido olvidada allí por sus dueños. (Fadanelli 2004: 75)

En *Plata quemada* volvemos a ver la misma precisión, la evidencia de una policía corrupta y de un sistema judicial igualmente infestado. El gaucho Dorda y el nené Brignone son el producto de un régimen incapaz de rehabilitar a los delincuentes juveniles, pues las cárceles no son recintos para la reeducación sino para la desintegración. El sistema no funciona, pues los delincuentes se hacen peores en las cárceles. Así lo dice el protagonista de la novela de Piglia:

En cana (contaba a veces) aprendí lo que es la vida: está adentro y te verdeguean y aprendes a mentir, a tragarte la vena. En la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero aprendí a pelear a traición, a partirle la nariz de una cabezazo a tipos que si los mirás torcido te rompen el alma... porque en la cárcel no tenés un pomo que hacer. (1998: 93)

La representación de la institución es atroz. Por eso, tiene razón Giardinelli cuando afirma que: “la no admiración, la no aceptación del poder policial [...] es natural en América Latina” (1991: 592). La novela neopolicial es un testimonio frecuente sobre esa descomposición. Es sugerente que el detective emblemático del novelista cubano Leonardo Padura sea un desterrado funcionario de la policía cubana y que tenga una impresión sombría del organismo:

Su reacción alérgica ante la violencia o el uso de la fuerza, su rechazo a la propensión policial de doblegar conciencias y dignidades, siempre lo mantuvieron a salvo de aquellos excesos habituales en el oficio y, de paso, lo alejaron de nocivos efectos secundarios como la corrupción, que manchó las vidas de varios de sus colegas, derribó muchas ilusiones del Conde y lo hizo comprender más claramente las invencibles debilidades del alma humana – aun de las almas que decían tener de su lado el peso del poder y la responsabilidad de la justicia. (2007: 103)

Es significativo que uno de los grandes novelistas brasileños; Rubem Fonseca antes de escritor fuera policía, y que muestre en su más famosa novela *Agosto* (2004) una visión tan pesimista del cuerpo policíaco.

6. Fuerzas Armadas y violencia

Las Fuerzas militares son un estamento con poder legítimo para usar la violencia cuando la nación se ve agredida por un Estado extranjero. Sin embargo, ellas no siempre se limitan a estas funciones, pues también influyen políticamente en la vida civil. Estas intromisiones son frecuentes en Latinoamérica. Como señala Luis Alberto Buttó: “han sido actores políticos de primera línea en la historia política de América latina, pues de manera sostenida han terciado, directiva o indirectamente en la contienda por controlar el aparato gubernamental” (2007: 173).

Buttó cree que la inserción de las fuerzas militares en los sistemas gubernamentales es dañina y perversa, entre otras razones, porque el mundo castrense tiende a poseer jerarquías y prácticas violentas que no se avienen a al ideal democrático y representativo. Con frecuencia, en el mundo militar se impone la subordinación, además de la fuerza para disuadir al otro, a quien no se ve como opositor sino como enemigo.

Esta distorsión aparece en varias novelas. No es casual que un número significativo de ellas sean de escritores del sur de continente, donde se padeció dictaduras militares durante años. Es el caso, entre muchas otras, de la *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls, *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño y *La burla del tiempo* (2004) de Mauricio Electoral. Pero también ocurre en otras obras que se sitúan en una época de guerra interna entre las Fuerzas Armadas y las guerrillas como en *Abril Rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo. Aunque han pasado años de estos sucesos, el maniobrar de las Fuerzas militares legó una profunda huella, bien por las secuelas psicológicas y sociales, como por la sensación de impunidad dejada en los ciudadanos.

La burla del tiempo se inicia cuando un maduro intelectual chileno, residente en París, debe volver a su país natal debido a la muerte de su madre. A su regreso, recuerda los años juveniles en la universidad. La novela nos lleva hacia el pasado y describe el poder omnímodo de las Fuerzas Armadas después del golpe de estado de 1973. Al trasvasar las funcio-

nes de la seguridad nacional, para ocupar cargos directivos en el gobierno, las Fuerzas pasan a dominar todas las esferas civiles, entre ellas la educación. Por ejemplo, la universidad pierde su autonomía para convertirse en lugar de adoctrinamiento y de persecución. Los alumnos se vuelven delatores al servicio de los militares. Hay una escena donde se caracteriza esta injerencia de lo militar en la vida civil. Unos jóvenes convertidos en confidentes caen en desgracia y deben presentarse ante su superior, el comandante Daza, quien los emplaza.

[...] ellos se habían dado el lujo, habían tenido el tupé, las patas de entregar información falsa a ese Gobierno, o sea, contando con los dedos, a las Fuerza Aéreas, al Ejército, a la Marina, a Carabineros, y a Investigaciones de Chile [...]. (Electorat 2004: 314)

Luego, el mismo comandante, se dirige a uno de los interrogados y le recuerda los beneficios recibidos por su información:

A él, ese mismo Gobierno, esas mismas Fuerzas Armadas y de Orden lo habían distinguido con la beca Augusto Pinochet Ugarte para que estudiara y fuera alguien de bien, un profesional serio y buen chileno [...] y tú, a Aguilera ¿hace cuánto tiempo que estaba cobrando de la Secretaría Nacional de Juventud? Aguilera, mirándose los zapatos, dos años, mi comandante. ¿Y qué hacía su madre antes de que él entrara a la Secretaría? Lavaba ropa, mi comandante. Puteaba, huevón, dilo claramente, ¿a ver qué hacía tu madre? Puteaba, mi comandante. ¿Y ahora qué hace? Es cocinera, mi comandante. ¿A dónde? En el Ministerio de Educación, mi comandante, gracias a usted, mi comandante. (314s.)

En *Abril rojo*, el fiscal Félix Chacaltana Saldívar investiga una serie de asesinatos ocurridos en Ayacucho, una región apartada de Lima. Después de ahondar en una serie de horrores y crímenes, se descubren los verdaderos culpables en las fuerzas militares que combatieron la guerrilla senderista en los años 80 y 90 del siglo XX en Perú.

Después de revelar la descomposición de las Fuerzas Armadas y de presenciar la violencia, el fiscal levanta un expediente donde se imputa a los culpables. Sin embargo, no sirve de nada, Chacaltana se convierte en la víctima, cuando se le atribuyen crímenes no cometidos, mientras a los responsables se les exculpa, se les transfiere o se le asciende. La novela finaliza de manera desalentadora. Quizá las palabras del protagonista expresen el nivel de impotencia: “Lima lo sabe todo. El Servicio de inteligencia está al tanto de lo que ha hecho. Pero es como siempre ¿no? Cuando salta la pus, a ustedes los retiran o los trasladan. Nadie toca a un militar” (Roncagliolo 2006: 313).

La perversión militar está presente de manera luminosa y terrible en la novela *Estrella distante* del chileno Roberto Bolaño. Carlos Weider es un personaje misterioso con varios nombres y rostros. Escribe poemas con el humo de un avión, pero sobre todo muestra su fascinación por la maldad. En una fiesta con sus supuestos amigos expone en un cuarto las fotografías aterradoras de sus torturas y muertes. Luego de hacerse público sus crímenes, el oficial no es detenido ante las pruebas. Esa noche se muestra la complicidad del cuerpo militar, cuando Weider desaparece y cambia de nombre y residencia. La complicidad de sus compañeros de armas, se extiende después al estamento judicial: “Ninguno de los juicios prospera. Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo” (Bolaño 2000: 120). Queda, pues, a los deudos tomar la ley en sus manos. Contratan a un ex policía para que persiga a Weider y haga justicia.

Coda

Sin saberlo, las imágenes de una película dieron al título de estas líneas. *Las invasiones bárbaras* (2003) del canadiense Denys Arcand mantienen durante gran parte de la trama una cruel dicotomía. Advertimos el cuerpo enfermo del protagonista, pero percibimos también las imágenes y los comentarios referidos a la llegada de los inmigrantes extranjeros. A cada

momento, se menciona que ellos vienen a alterar la estabilidad del país. Sin embargo, al final, el cuerpo del protagonista cae vencido por el ímpetu del cáncer. Lo bárbaro no estaba fuera, sino adentro; ésa es, realmente, la invasión que su cuerpo no pudo resistir.

En cuanto a nuestro continente, podríamos decir que la violencia no está afuera, sino residiendo con nosotros. Está en nuestras ciudades. Su aspecto se asemeja al del ogro filantrópico descrito por Octavio Paz; pero también, como Proteo, cambia constantemente y algunas veces el temor puede hacer que termine pareciéndose a nosotros mismos.

Bibliografía

Literatura primaria

- Bolaño, Roberto (2000): *Estrella distante*. Barcelona.
- (1996): *Nocturno de Chile*. Barcelona.
- Electorat, Mauricio (2004): *La burla del tiempo*. Barcelona.
- Fadanelli, Guillermo (2004): *La otra cara de Rock Hudson*. Barcelona.
- Fonseca, Rubem (2004): *Agosto*. Santa Fe de Bogotá.
- Franco, Jorge (1999): *Rosario Tijeras*. Santa Fe de Bogotá.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2000): *Animal Tropical*. Barcelona.
- (1999): *El rey de La Habana*. Barcelona.
- Mendoza, Mario (2002): *Satanás*. Bogotá.
- Padura, Leonardo (2007): *Las neblinas del ayer*. Barcelona.
- Pauls, Alan (2007): *Historia del llanto*. Barcelona.
- Piglia, Ricardo (1998): *Plata quemada*. Santa Fe de Bogotá.
- Padura, Leonardo (2007): *Las neblinas del ayer*. Barcelona.
- Rebolledo, Alejandro (1998): *Pin, pan, pun*. Caracas.
- Rey Rosa, Rodrigo (2001): *Piedras encantadas*. Barcelona.
- Roncagliolo, Santiago (2006): *Abril Rojo*. Barcelona.
- Vallejo, Fernando (2005): *La virgen de los sicarios*. Buenos Aires.
- Villoro, Juan (1991): *El disparo de Argón*. Madrid.

Literatura secundaria

- Briceño León, Roberto (2001): “La nueva violencia urbana de América Latina”, en: id. (eds.): *Violencia, sociedad y justicia en América Latina*. Buenos Aires, pp. 9-23.
- Briceño León, Roberto/Ávila, Olga/Carmardiel, Alberto (eds.) (2009): *Inseguridad y violencia en Venezuela. Informe 2008*. Caracas.
- Buttó, Luis Alberto (2007): “Gobiernos militares y democracia. El maridaje imposible”, en: Irwin, Domingo, /Castillo, Hernán/Langue, Frédérique (eds.): *Pretorianismo venezolano del siglo XXI*. Caracas, pp. 173-257.
- Concha-Eastman, Alberto (2000): “Violencia urbana en América Latina y el Caribe. Dimensiones, explicaciones, acciones”, en: Rotker, Susana (ed.): *Ciudadanías del miedo*. Caracas, pp. 39-53.
- Cornejo Polar, Antonio (1996): “Una heterogeneidad no dialéctica. Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, en: *Revista Iberoamericana* 62.176/177, pp. 837-844.
- Fornet, Jorge (2011): “Narrar Latinoamérica a la luz del bicentenario”, en: *Temas* 15, pp. 14-23.
- (2003): *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. College Park.
- Giardinelli, Mempo (1991): “La novela policial y detectivesca en América latina”, en: Klahn, Norman/Corral, Wilfrido H. (eds.): *Los novelistas como críticos*. México, pp. 585-593.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael (2009): “Adiós a Macondo. Anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea”, en: *Cuadernos de Literatura* 14.26, pp. 52-71.
- Jácome Liévana, Margarita Rosa (2006): *La novela sicarésca. Exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. Disertación, <http://ir.uiowa.edu/etd/186> (último acceso: 22/04/2009).
- Lecuna, Vicente (1999): *La ciudad letrada en el planeta electrónico. La situación actual del intelectual Latinoamericano*. Madrid.

- Muñoz, Boris/Spitta, Silvia (eds.) (2003): *Más allá de la ciudad letra. Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburg.
- Noemí, Daniel (2008): “Y después de LO POST, ¿Qué? Narrativa Latinoamericano Hoy”, en: Montoya Juárez, Jesús/Esteban, Ángel (eds.): *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid, pp. 83-98.
- Rama, Ángel (1998): *La ciudad letrada*. Montevideo.
- Restrepo-Gautier, Pablo (2004): “Lo sublime y el caos urbano. Visiones apocalípticas de Medellín en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo”, en: *Chasqui* 33, pp. 96-105.
- Rojas Aravena, Francisco (2005): “Ingobernabilidad. Estados colapsados, una amenaza en ciernes”, en: *Nueva Sociedad* 198, pp. 56-73.
- (2008): “Violencia en América Latina. Debilidad estatal, inequidad y crimen organizado inhiben el desarrollo humano”, en: *Revista Pensamiento Iberoamericano* 2, pp. 3-36.
- Rotker, Susana (2000): “Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)”, en: id. (ed.): *Ciudadanías del miedo*. Caracas, pp. 7-22.
- UNODC (2013): *Global Study on Homicide*, http://www.unodc.org/documents/gsh/pdfs/2014_GLOBAL_HOMICIDE_BOOK_web.pdf?utm_source=dldr.it&utm_medium=tumblr (último acceso 19/01/2015).
- Valle, Amir (2007): “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra latinoamericana”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36, pp. 95-101.
- Weber, Max (2002): *Economía y sociedad*. Madrid.
- Williams, Raymond L. (1992): *Novela y poder en Colombia 1844-1987*. Bogotá.
- Williams, Raymond (1997): *La política del modernismo*. Buenos Aires.

Filmografía

- Arcand, Denys (dir.). *Les invasions barbares* (2003).

Albrecht Buschmann (Universidad de Rostock)

El triángulo comunicativo, la violencia autotélica y la figura del sicario: acercamiento teórico a *La Virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo

Georg Christoph Lichtenberg escribió hace unos 200 años el siguiente aforismo: “El americano que descubrió a Colón, hizo un mal descubrimiento” (Lichtenberg ³1991: 166). El mal de este descubrimiento se materializó en la cantidad inimaginable de indígenas americanos asesinados que se convirtieron en víctimas durante el siglo XVI a lo largo de la Conquista del hemisferio americano. Desde la *Brevissima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, la violencia con la que se puso en escena la Conquista del continente, pasó a formar parte del discurso sobre América. Pero, con el testimonio de Bartolomé de las Casas comenzó al mismo tiempo la crítica de la aplicación de la violencia, al igual que la reflexión sobre la misma y sus legitimaciones.

Para comprender mejor los principios bajo los cuales se ha creado un gran número de novelas latinoamericanas de los últimos años, queremos resaltar sobre todo nuevos acercamientos teóricos tanto al fenómeno de la violencia en general como a su puesta en escena literaria, con un especial enfoque en la así llamada *literatura de la Violencia* colombiana. Para eso no nos centraremos en la literatura de la Violencia de mediados del siglo XX que surgió del “Bogotazo” en 1948, sino en la narrativa de los últimos 20 años que se formó a base de una tradición tal de narrar la Violencia, ya bastante amplia (cf. Pfeiffer 1984). En el centro del análisis ejemplar estará *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, novela que será comparada, al final del artículo, con películas que presentan la figura del asesino en serie.

Al querer comprender la literatura de la violencia latinoamericana, los investigadores se encuentran con varios retos metodológicos: En primer lugar, el discurso de la “violencia latinoamericana” está fuertemente carga-

do de matices ideológicos presentes en su historia, y eso ya antes de acercarnos a la representación literaria de dicha violencia. Intentamos exponer las dificultades del análisis de la violencia latinoamericana, no sólo teniendo en cuenta las asimetrías históricas, sino también las limitaciones intrínsecas de las ciencias sociales, que dominan hasta hoy día la percepción del fenómeno de la violencia en los países europeos y en los países influidos por las diferentes culturas del saber de índole europeo.

En segundo lugar, nos encontramos ante un reto intermedial. Es bien sabido –pero no siempre aplicado– que la historia de la narrativa a partir de los años treinta del siglo pasado no se puede entender sin tener en cuenta su estrecha relación con el desarrollo del arte cinematográfico. Lo cual es todavía más válido para la puesta en escena de la violencia, ya que juega un papel predominante en el cine norteamericano que llega a todos los rincones del mundo y que por consiguiente influye directamente en los modelos de percepción tanto de autores como de lectores. Esta influencia no debería quedarse fuera del análisis literario.

1. Acercamiento teórico (I): hacia el “tercero” de la violencia

Centrémonos brevemente en el trasfondo histórico del discurso de la violencia en las ciencias, en la filosofía y en la teoría del estado de los últimos siglos –partiendo de la constatación del clásico de Hannah Arendt, *Poder y Violencia (On Violence)*, de que “la violencia pocas veces ha sido trabajada como fenómeno autónomo” (1970: 27).¹ Este dicho también es válido para la filosofía de Friedrich Hegel que, idealizando el bien común, legitima la aplicación de la violencia por parte de representantes del estado que queda por hacer. Para Karl Marx, la violencia es “secundaria”, algo que ocurre

¹ La siguiente exposición histórica presenta una versión abreviada de la historia y de la problemática del pensar la violencia en las ciencias sociales, expuesta en Buschmann/López de Abiada (2010). Cf. también von Trotha (1997). – Todas las traducciones de textos citados según una edición alemana, tanto de Arendt como de los otros especialistas, son del autor.

“en caso extremo”; Marx la denomina “comadrona de la Historia” (“*Ge-burtsshelferin der Geschichte*”). Norbert Elias y Michel Foucault, por su lado, analizan la violencia sobre todo en el contexto de sus reflexiones acerca del desarrollo general de las sociedades modernas, observando sobre todo la transformación de formas medievales de violencia hacia sus configuraciones más modernas, como lo son la fuerza, la obligación, la auto-obligación etc., pero sin tratar de cerca la violencia como práctica social. Mientras que el sociólogo alemán Werner Simmel trata violencia y dominio (“*Herrschaft*”) casi como sinónimos. Según él, cuanto más avance la socialización (“*Vergesellschaftung*”), menos habrá que aplicar la violencia.

Con vistas a estos teóricos hay que constatar que la violencia, generalmente, se concibe en relación con las teorías del poder como algo funcional, y sobre todo relacionándola con formas de convivencia pre-modernas. Por consiguiente, toda violencia fuera de tales funciones es tratada como algo retrasado, patológico o misterioso (si no se la ignora por completo). Por eso, explica Trutz von Trotha, uno de los sociólogos que más ha escrito sobre el fenómeno en los últimos años, “la violencia es el tema preferido de todo tipo de sociología que estudia las anomalías, de problemas sociales o de la criminología” (von Trotha 1997: 16; cf. también 16ss.).

Frente a ese panorama, el reciente estudio de Jan Philipp Reemtsma (2008) sobre *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne (Confianza y modernidad. Ensayo sobre una constelación peculiar de la modernidad)*, significa un notable paso hacia delante. Según Reemtsma, uno de los problemas, en el momento de pensar la violencia, de la mayoría de los estudiosos aquí mencionados consiste en que construyen una “díada” entre victimario y víctima de la violencia, sin tener en cuenta que todo acto violento incluye un mensaje comunicativo. Según él, la dimensión social de la violencia sólo se puede entender teniendo en cuenta su función comunicativa. Dice Reemtsma:

La violencia sólo se puede entender como acto social cuando se entiende dentro de una tríada, ya que la violencia se transforma en un acto social sólo como acto de comunicación. (2008: 467)

En lo que sigue, Reemtsma habla de una “tríada” entre el victimario, la víctima y el testigo o destinatario, que denomina el “tercero”, al cual se dirige implícita o explícitamente el acto violento, ya que cada acto violento incluye un mensaje que se dirige no sólo a la víctima.

Obviamente, una teoría social de la violencia que subraya el valor comunicativo del acto violento tiene que suscitar el interés del filólogo. Pero antes de intentar una primera aplicación del modelo de la “tríada” de la violencia vale la pena aclarar un poco más su teoría, no sólo porque aporta una concepción muy original del fenómeno, sino también porque integra en su fundamento teórico-histórico la relación entre Europa y América Latina y especialmente la muy temprana reflexión de la violencia de la Conquista, en la disputa de Valladolid entre Bartolomé de las Casas y Ginés de Sepúlveda.²

Reemtsma critica en su libro la autoimagen de las sociedades modernas según la cual la violencia física ha ido desapareciendo paso a paso de la práctica social. Una de las ideas básicas de las sociedades modernas es la de renunciar a la violencia por parte del individuo, monopolizando el derecho al uso de la fuerza en manos estatales, con la consecuencia de que la violencia como práctica social es considerada una medida de excepción. Reemtsma muestra entonces lo problemático que puede resultar este supuesto cultural nuestro. Desde el siglo XVII se ha ido desarrollando una situación cada vez más libre de violencia *dentro* de las naciones europeas, mientras que, de forma paralela, *fuera* de las fronteras europeas la violencia se aplicó de forma regular. Al mismo tiempo que en Europa se forma y se formaliza la idea del estado nacional que controla y domina la violencia en su interior, tiene lugar la expansión colonialista e imperialista, con su bien

² Cf. Reemtsma (2008: 69ss.), en castellano en Buschmann/López de Abiada (2010: 14ss.).

conocida violencia. Dicho desarrollo, con su contradicción fundacional, sólo podía funcionar bien y comunicarse fácilmente gracias a notables esfuerzos culturales – como por ejemplo el constante deseo de dar una legitimación ética a la violencia, aportando razones y motivos lógicos y comprensibles o, en un caso ideal, aportando razones y motivos altamente relevantes para la comunidad social. Según los argumentos de Reemtsma, en el centro de nuestra cultura existe un esquema equivocado –la no-violencia como norma “natural”– y es por esto que surgen fricciones en el momento de tener que explicar la violencia interna que, obviamente, siguió y sigue existiendo en nuestras sociedades. Añadimos a la argumentación de Reemtsma de que la literatura ha sido, por lo menos hasta el siglo XX, el medio más importante para difundir tal ideología de supremacía moral europea, para propagar la proyección (y exteriorización) de la violencia por ejemplo hacia América. Recordemos sólo a los cronistas de los siglos XVI y XVII que subrayan y discuten en tantas páginas la antropofagia de los caribes o los cultos sangrientos de las culturas indígenas. Incluso se puede decir que, a partir del siglo XIX, la novela de detectives y sus evoluciones, siempre narrando sobre un asesinato con el fin de entretener al público, se ha convertido en el género narrativo más importante en el momento de hacer digerible al público la evidente incongruencia entre la auto-imagen de la no-violencia y la violencia de la vida cotidiana en las nuevas metrópolis.

2. Acercamiento teórico (II): el concepto de la “violencia autotélica”

Reemtsma diferencia tres tipos de violencia. El primero sería la “violencia con fines espaciales” (“lozierende Gewalt”), que se aplica al cuerpo de la víctima porque hay que desalojarla del espacio que está ocupando (es la forma habitual de la violencia en una guerra). Al segundo tipo lo llama “violencia raptiva” (“raptive Gewalt”), y es la que quiere atrapar el cuerpo de la víctima para poseerla, como sucede en un secuestro o en una violación. Y por último estaría la “violencia autotélica” (“autotelische

Gewalt”) que “no destruye el cuerpo porque no lo puede evitar, sino para destruirlo” (Reemtsma 2008: 117).

Al contrario que “la violencia con fines espaciales” o la “raptiva”, la “violencia autotélica” no se puede concebir pragmáticamente, por lo que no se la puede racionalizar. Por eso, tanto en las teorías del estado de Friedrich Hegel hasta Max Weber como en las teorías culturales de Norbert Elias o Michel Foucault aparece generalmente denominada como “crueldad sin sentido”, como “degeneración enferma” o sea como algo excepcional dentro de la modernidad. Pero no es así. Jan Philipp Reemtsma explica:

Nuestra cultura tiene graves dificultades para tratar el fenómeno de la violencia autotélica.

Esta violencia se ha transformado en algo extraño para nosotros, como si se tratara de la aparición de alguna fuerza demoníaca en el orden mundial. Por otro lado, el cristianismo tradicional ya le tenía asignado un lugar a la violencia autotélica dentro del orden natural de las cosas: el infierno. Dondequiera que no exista ninguna figura para legitimar la violencia autotélica, su presencia hace visible un problema para el cual se inventó al diablo, es decir: el mal. (2008: 119)

Para entender mejor la radicalidad del pensamiento de Reemtsma, sólo hay que acercarse a sus conceptos interrogándoles desde una posición *ex negativo*, o sea preguntándose si y cómo se podría sustituir el uso de la violencia mortal, comparando las posibles soluciones según sus tres categorías. Reemtsma mismo se pregunta, en este caso, si existe la posibilidad de añadir un complemento (“ein Komplement”, entendido como “posibilidad del consenso sin aplicación de fuerza”; 2008: 138). Ahora bien, la violencia con fines espaciales es fácil de evitar, dejando p. ej. el campo de batalla al enemigo. El “complemento” sería el movimiento de dejar el lugar que el agresor quiere ocupar; no se mata al soldado que busca la huida a tiempo. De la misma manera existe la posibilidad de añadir un complemento a la violencia raptiva, p. ej. en el acto de consentir al agresor. Una variante de tal complemento sería “el síndrome de Estocolmo” en el caso de un secues-

tro. Pero para la violencia autotélica no existe ninguna forma de “complemento que evite la violencia” (“gewaltfreies Komplement”, 139). Este carácter excepcional de la violencia autotélica le lleva a la constatación de que, en el pensamiento de índole cristiano, hubiera sido “el mal”.

La violencia autotélica y “el mal” – veremos como la literatura que tematiza esa categoría de violencia sin apaciguar su poder trastornador provocará tanto al público como a la crítica profesional.

3. El sicario como agente de la “violencia autotélica”

Con estos conceptos de Reemtsma, sobre todo con su modelo del triángulo comunicativo de la violencia y con su definición de la “violencia autotélica”, queremos acercarnos al fenómeno del sicario y a la literatura sobre esta figura emblemática, partiendo de la imagen del sicario en las ciencias sociales, tomando después *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo como único ejemplo literario.

El sicario colombiano, tal como ha sido analizado por las ciencias sociales –o sea, como podríamos suponer a partir de ahora, desde la perspectiva de una sociología de anomalías– ha sido descrito como un actor social para cuyo surgimiento sí existen explicaciones racionales: su actuación como asesino a sueldo se suele explicar, por ejemplo en el libro *No estamos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, basándonos en explicaciones sociales (a los sicarios les faltan oportunidades para ganarse la vida de otra manera), en explicaciones psicológicas (el haber sufrido violencia causa violencia) o simplemente en intereses económicos (asesinan para poder consumir).³ Evidentemente se trata de explicaciones que reflejan perfectamente los códigos culturales más corrientes de una moderna sociedad liberal-capitalista, y están en consonancia con nuestros códigos de auto-explicación que, en el caso de la violencia, tienden a frenar y a inmovilizar

³ Cf. p. ej. Salazar (1990), Waldmann (2007: 12-18). Por su lado, Erna von der Walde (2001: 38) presenta todo un panorama de explicaciones del sicariato.

la idea de que podría existir la violencia autotélica, a tapan el hecho de que podría haber una contradicción al respecto en el seno de nuestras culturas occidentales.

Al otro lado tenemos *La Virgen de los sicarios*, donde el enfoque de la representación del sicario acelera, moviliza y desvela lo que está más allá de tal pragmática racional en el momento de representar un tipo de violencia que podría ser autotélica. La representación de la violencia física en el libro se lleva a cabo exclusivamente desde el punto de vista de un narrador que, sin ningún distanciamiento crítico, presencia las ejecuciones por parte de su amante, el sicario Alexis, que se van siguiendo unas a otras de manera casual: un vecino que escucha la música muy alta, un transeúnte que hace comentarios homófobos, tres soldados que están paseando por un parque etc. Las escenas de los asesinatos varían estilísticamente, una vez se exageran con tintes poéticos, haciendo por ejemplo de un tiro en la frente una metáfora con la cruz del miércoles de ceniza (“para ponerles en la frente su cruz de ceniza”, *Virgen* 39). Otras veces aparecen descritas con un lenguaje más técnico, como cuando el camino de una bala a través del cráneo se percibe desde un punto de vista médico:

[...] por la izquierda, por su occipital o huesito posterior, trasero, le entró el certero tiro al ofuscado, al cerebro, y le apagó la ofuscación. Y no tuvo que ver más con pasajero impertinentes el taxista, se licenció de trabajar, lo licenció la Muerte: la Muerte, la justicia, la mejor patrona, lo jubiló. (*Virgen* 49)

Además, se entrecruzan comentarios del narrador que resultan fríamente provocadores: tras una escena en la que una madre embarazada y sus dos hijos mueren como víctimas colaterales de un tiroteo, el narrador comenta que la mujer se habrá ahorrado así una larga y dura maternidad (*Virgen* 49). Varias veces destaca lo absurdo de la supuesta explicación del asesinato, por ejemplo cuando el narrador Fernando, de profesión “gramático”, defiende como razón válida para asesinar el que se haya utilizado de

manera inadecuada el término “hijo de puta” (*Virgen* 50). De la misma manera resulta rebuscada la presentación dantesca de algunos castigos: el que hable demasiado, recibirá una bala en la boca, el que mire mal, “un tercer ojo” en la frente. La diferencia entre el *contrapasso* dantesco y los remates mecánicos de Vallejo es que Dante da forma a un sistema divino de orden superior, mientras que Vallejo acentúa justamente la disfunción de cualquier orden superior⁴ dentro de la sociedad colombiana donde el crimen y la violencia son ubicuas. Dice el narrador: “Unos roban y a otros roban, unos matan y a otros matan, así es todo. Todo estaba dentro de la más normal normalidad, la vida seguía su curso en Medellín” (*Virgen* 120).

Así es como el texto empuja al lector implícito a darse cuenta de tal disfunción en el momento de tratar el fenómeno de la violencia. Porque siempre existe una discrepancia entre las justificaciones para los asesinatos (expuestas de manera impecable) y las causas de los asesinatos que aparecen en el texto (escuchar la música muy alta, insultar a alguien, etc.), y es esta discrepancia la que puede dar la impresión de que la voz del narrador sea cínica. Pero el narrador autodiegético no provoca porque es cínico, sino –primera razón– porque fuerza al lector a co-presenciar la violencia, o sea a revivir la “violencia en cercanía social”.⁵ La segunda razón sería que el libro fija su interés en ejemplos de violencia autotélica, en esa violencia que “no destruye el cuerpo porque no lo puede evitar, sino para destruirlo” (Reemtsma 2008: 117); de ahí la alteración que ha provocado el libro, aunque sea sólo después del éxito de la versión cinematográfica, y que culminó en la propuesta de políticos colombianos de retirarle a Fernando Vallejo su ciudadanía colombiana, ya que según ello habría dañado la imagen (por supuesto impecable) de la nación colombiana en el extranjero.

⁴ Mientras que Fernández L’Hoeste (2000: 76) ve en las referencias a la *Divina Commedia* la prueba de que se represente a un mundo infernal: “Medellín es de manera literal el infierno habitado por un ejército de muertos revividos.”

⁵ Para una explicación más detallada del concepto de la representación literaria de la “violencia en cercanía social” cf. Buschmann/Bandau/von Treskow (2005), von Treskow (2005).

El sicario según la representación de *La Virgen de los sicarios*, encarnado por Alexis y su sucesor Wilbur, está situado en el más allá de las explicaciones racionales, y las seudo-explicaciones del narrador de sus asesinatos ponen de relieve incluso aún más este hecho. Obviamente, Alexis no debe ser concebido como un personaje mimético-realista sino como una simbolización de algo más peligroso – Herman Herlinghaus (2009: 151ss.) subraya el hecho de que el texto le llama reiteradamente “ángel exterminador”. Será porque sus asesinatos aparentemente al azar le convierten en un agente emblemático de la violencia autotélica,⁶ en un asesino que no tiene nada que ver con el perfil del sicario descrito por las ciencias sociales.

Según el informe de la *Comisión de estudios sobre la violencia* (Sánchez Gómez 1987, ⁵2009) el sicario correspondería a la siguiente descripción: hombre, menor de 25 años, heterosexual y, en la mayoría de los casos, drogadicto; integrado en una estructura de banda como si de una familia se tratara, vive en las comunas de las grandes ciudades y trabaja como asesino para ganarse la vida, pero sólo si recibe encargos de intermediarios. Sin embargo, Alexis es homosexual (y asegura no haberse acostado jamás con una mujer, 18), no consume drogas, no le vemos actuar dentro de ninguna banda y, sobre todo, asesina sin encargo y sin cobrar sueldo por ello.⁷ Es evidente que el sicario que se presenta en Alexis se diferencia de manera notable del retrato robot del sicario presentado por los autores del informe sociológico.

Se puede concluir que el sicario según *La Virgen de los sicarios* viene descrito, en cierto modo, de una forma doblemente diferente: él no es sólo “el otro” que asesina, sino también representa, entre los que asesinan, “al

⁶ Es aún más, ya que sus actos violentos se aúnan con la particularidad de su inmensa atracción sexual, Alexis aparece como personificación muy atractiva de la violencia autotélica sexualizada. Por consiguiente, el fenómeno personificado por Alexis no puede ser excluido tan fácilmente.

⁷ A nivel intradieгético, esta situación de no trabajar por encargo se justifica con la alusión al desmantelamiento del cártel de Pablo Escobar (*Virgen* 34).

otro". En este sentido, el sicario ideado por Fernando Vallejo como asesino autotético por antonomasia pone en cuestión aquel consenso cultural según el cual los asesinatos o son explicables según las reglas racionales (jurídicas o morales) que los legitiman, o tienen que ser algo ajeno a nuestra cultura, a lo mejor "lo ajeno" cometido por "el otro". Pero Vallejo no presenta ese tipo de asesino en serie de manera realista, como en cualquier novela policíaca, sino con una diégesis que teja un complejo trasfondo ideológico que muy bien se puede deducir gracias al concepto de la "violencia autotética".

4. El sicario y su mensaje al "tercero"

Es ahora cuando surge la pregunta de cómo la introducción del concepto de la tríada y del triángulo comunicativo, en el momento de aplicarlo a la lectura del texto de introducirlo en el análisis del campo literario, será capaz de ampliar nuestra comprensión de la novela. Para ello se pueden distinguir entre tres niveles de la comunicación: por un lado el nivel intradiegético, o sea, el mensaje de la violencia que se da a los testigos no implicados y luego al narrador Fernando, y por el otro el nivel extradiegético y mensaje que se da al lector. Salta a la vista el hecho de que, en la mayoría de los asesinatos, ni siquiera se menciona la reacción de los testigos, y en caso que sí, sólo a través de los comentarios de Fernando que observa el susto de los testigos con disgustada frialdad. Él mismo, como ya se ha dicho, no reacciona según los códigos habituales, dando señas de estar asustado, de reprochar el acto o de sentir vergüenza frente al asesino etc., sino que aprueba y legitima la violencia autotética con argumentaciones cada vez más para-racionales, sino absurdas o ridículas. Esa manera de recibir y de filtrar el mensaje del autor de los delitos como algo no sorprendente y fácilmente explicable sólo podría ser socialmente "normal" en una comunidad en la que la violencia sería algo absolutamente cotidiano. Podría ser que el análisis de la comunicación entre asesino y "tercero" pone de relieve que el texto representa una sociedad colombiana en la cual la violencia (auto-

télica) no sólo tiene que ser aceptada como algo “normal”, sino incluso como algo constitutivo. Reemtsma mencionó:

Es sólo *el tercero* que puede deducir los dos aspectos como constitutivos para la unidad del acto violento en sí. Estos dos aspectos son: la constitución y la destrucción de una relación social, la socialización y la de-socialización (“Entgesellschaftung”) (2008: 480)

Ya que el Medellín de la novela aparece como una sociedad donde se destruye la idea social del estado o de la comunidad según el modelo digamos europeo sin que la policía aparezca en el intento de impedirlo, y donde al mismo tiempo se forma el núcleo de una nueva sociedad en la cual la violencia es la base de la interacción y de la “constitución” social (el mundo de los sicarios y de su “tercero”, o sea la unión entre la vida violenta y la competencia de explicarlo), se entiende fácilmente que las reacciones a nivel extradiegético tuvieron que provocar fuertes reacciones tanto por parte del público colombiano como de la crítica. En muchos análisis de la novela predomina, por ejemplo, la mera constatación del terror como factor desembocante del texto, otros subrayan el hecho de que en fin de cuentas no se podrá comprender racionalmente lo que se describe. Así p. ej. escribe Erna von der Walde:

[M]ás allá de los eventos violentos que se narran, se siente la exasperación ante la falta de referentes, de nociones básicas que permitan hacer inteligible lo que está sucediendo. (2001: 39)

Basándonos en Reemtsma podríamos contestarle a Erna von der Walde que el problema no reside en la falta de referentes o explicaciones de la violencia, que da o no da la novela, sino en la búsqueda de explicaciones por parte de críticos que están atrapados en su cultura y sus puntos de vista ciegos frente a la violencia. Reacción que subraya lo acertado del análisis de la novela como parte de un contradiscurso fuera de todos los códigos

habituales de nuestra cultura en el momento de tratar el fenómeno de la violencia.

Sin caer en la trampa de repetir del sempiterno discurso de la alteridad de América se puede describir la representación de la violencia autotélica en *La Virgen de los Sicarios*, efectuada sin distancias ni distanciamientos, como una toma de posición frente a una cultura que suele distanciarse metódicamente de tal violencia. En este sentido, el libro nos comunica que la violencia autotélica existe. Parece poco, pero con vistas al trasfondo histórico e epistemológico de las fricciones dentro de nuestra cultura frente a la violencia, ya es mucho.

5. El sicario, ¿una variante del asesino en serie?

Alexis mata, a lo largo de la novela, a más que dos docenas personas, lo que sería largamente suficiente para convertirlo en un asesino en serie. El personaje del asesino en serie es, desde los años setenta, uno de los favoritos de la cultura popular y cinematográfica (cf. Ochsner 2006), lo que nos invita a acercarnos de nuevo al sicario (literario). El asesino en serie, entendido como arquetipo, ha sido denominado por las ciencias mediáticas como “la mala conciencia de la modernidad” (cf. Fritz/Stewart 2006). ¿Por qué asesinos en serie de la talla de Hannibal Lecter o John Rambo deberían ser capaces de representar “la mala conciencia de la modernidad”? Según los autores de estudios acerca de los medios de comunicación, este hecho se explicaría con la idea fundamental de que pone a prueba la modernidad europea y de los países del norte del Atlántico, ya que el asesino en serie, evidentemente, no renuncia a la violencia a favor de un monopolio de la violencia en manos del estado. Ese tipo de asesino, que no mata porque un azar o una constelación familiar lo empuja, sino porque ha elegido una meta que exige varios actos mortales, porque se ha buscado un sistema para matar o un mensaje que quiere “escribir” a través de su serie violenta, podría, según la crítica, ser leído como personificación de un contra-

modelo a la idea de un estado con el monopolio del uso de la violencia (sistemática).

Pero, observando más detenidamente los ejemplos más conocidos del cine norteamericano, nos damos cuenta de que el asesino en serie que aparece en la pantalla sólo suele fingir que pone a prueba este fundamento de la sociedad moderna, ya que el asesino con sistema será, al fin, descubierto gracias a la racionalidad de una criminología que es capaz de detectar incluso a asesinos muy inteligentes que trabajan a base de una lógica racional (muchas veces calificada como “pervertida”). John Rambo, el vengador, también tiene una meta comprensible y conforme a los valores más altos de su contexto social (defender el honor del ejército contra los burócratas del Pentágono, liberar a camaradas caídos en manos del enemigo), y Hannibal Lecter está simple y llanamente enfermo, hecho que lo hace “diferente” por antonomasia y tranquiliza así al espectador. Por lo tanto, todas las narraciones acerca de estos personajes sólo están simulando, a través de la serialidad de su manera de actuar, de no respetar las fronteras que prohíben el uso de la violencia, y por consiguiente refuerzan, leídos desde sus desenlaces, la convicción fundamental de las sociedades modernas en la que la violencia supone siempre una excepción y que siempre se la puede explicar. Es por esto que la criminología científica siempre encuentra al asesino (o los patólogos, últimamente más de moda), por eso el vengador sangriento al final ha contribuido a defender el bien contra el mal (p. ej. salvando la libertad de los Estados Unidos), y por eso el asesino en serie es preferiblemente un enfermo mental.

Se podría decir que este tipo de películas confirma las conclusiones de Reemtsma, según las cuales la práctica social de la violencia en nuestra cultura será preferiblemente puesta en escena de una manera o enigmática o patológica (cf. Reemtsma 2008: 22).

En vez de simular una ruptura de tabús como la mayoría de las narraciones del cine norteamericano, en *La Virgen de los sicarios* no se da ninguna explicación racional, ninguna meta de índole nacional, ninguna

enfermedad capaz de explicar lo inexplicable – la violencia autotética. Tampoco se exterioriza la violencia de “la cercanía social” aplicándola construcciones de alteridad. Alexis ni siquiera realiza una serie de asesinatos propiamente dichos que haga posible denominarle asesino en serie con propiedad, ya que cada serie de asesinatos se basa en una lógica inherente y crea su sentido inherente. Mientras que Alexis aparece como una “portentosa máquina de matar” (*Virgen* 31) – mata mucho, pero sin sistema. Como asesina verdaderamente al azar, no se puede hablar de una serie en sentido estricto. Lo que explica porque no se puede hablar del clímax de la narración – también un clímax exige una sistemática en el tejido de la acción. Es esta construcción que rechaza y aniquila toda búsqueda de sentido hace del sicario de Vallejo un personaje tan singular. Incluso para la novela policial más negra y “hard-boiled” suele ofrecerse una lectura que, al fin y al cabo, puede constatar que el investigador ha desvelado por ejemplo el carácter sistemático del uso de la violencia o el hecho de que tanto los criminales como el estado actúan con fuerza bruta. Mientras que en *La Virgen de los sicarios* tal constatación no sería la conclusión, sino la premisa. Tras la violencia de su sicario no se abre ninguna dimensión hermenéutica, y tampoco representa ningún tipo de trascendencia.

“Con mi metralleta escribo mi nombre en letras mayúsculas por toda la ciudad.” Así rezaron las palabras de Scareface en la película del mismo nombre de los años treinta.⁸ Las balas del sicario, ya no escriben ningún nombre. Su “lenguaje universal del golpe” (*Virgen* 22) sólo comunica que existe un tipo de violencia cuya existencia normalmente negamos.

⁸ Citado según Holzmann (2001: 298).

Bibliografía

- Arendt, Hannah (1970): *On Violence*. Nueva York.
- Buschmann, Albrecht/Bandau, Anja/von Treskow, Isabella (eds.) (2005): *Bürgerkrieg. Erfahrung und Repräsentation* [prefacio de Herfried Münkler]. Berlin.
- Buschmann, Albrecht/López de Abiada, José Manuel (2010): “Calas en la última teoría de la violencia como desafío de las ciencias culturales”, en: *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas* 57.3, pp. 7-26.
- Fernández L’Hoeste, Héctor D. (2000): “La Virgen de los Sicarios o las visiones dantescas de Fernando Vallejo”, en: *Hispania* 83.4, pp. 7757-7767.
- Fritz, Jochen/Stewart, Neil (eds.) (2006): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Colonia.
- Herlinghaus, Hermann (2009): *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. Basingstoke.
- Holzmann, Gabriela (2001): *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*. Stuttgart.
- Lichtenberg, Georg Christoph (³1991): *Sudelbücher, Heft G (183). Schriften und Briefe*, vol. 1. Múnich.
- López de Abiada, José Manuel/López Bernasocchi, Augusta (2010): “Aspectos e imágenes de la violencia en *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo”, en: *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas* 57.3, pp. 103-136.
- Ochsner, Beate (2006): “*Serial Killer* oder: Zum Prinzip der Serialität”, en: Fritz, Jochen/Stewart, Neil (eds.) (2006): *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*. Colonia, pp. 163-177.
- Pfeifer, Erna (1984): *Literarische Struktur und Realitätsbezug im kolumbianischen Violencia-Roman*. Fráncfort del Meno.

- Reemtsma, Jan-Philipp (2008): *Vertrauen und Moderne. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburgo.
- Salazar, Alonso (1990): *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles*. Bogotá.
- Sánchez Gómez, Gonzalo (ed.) (1987, ⁵2009): *Colombia: violencia y democracia. Comisión de estudios sobre la violencia*. Medellín.
- Von der Walde, Erna (2001): "La novela de sicarios y la violencia en Colombia", en: *Iberoamericana* 3, pp. 27-40.
- Waldmann, Peter (2007): "Gibt es eine Gewaltkultur in Kolumbien?", en: UNESCO Chair for Peace Studies (ed.): *Virtual Peace Library*, <http://www.uibk.ac.at/peacestudies/downloads/peacelibrary/gewaltkultur.pdf> (último acceso: 20.02.2015)
- Vallejo, Fernando (2006): *La Virgen de los sicarios*. Madrid.
- von Treskow, Isabella (2005): "Bürgerkrieg als Thema der Kunst- und Kulturwissenschaft. Zur Entwicklung eines neuen Forschungsfeldes", en: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 19.1/2, pp. 211-232.
- von Trotha, Trutz (1997): "Zur Soziologie der Gewalt", en: id. (ed.): *Soziologie der Gewalt. Kölner Zeitschrift für Sozialpsychologie*. Opladen, pp. 9-56.

Ingrid Hapke (Universidad de Hamburgo)

Besos mortales: erótica y violencia en *Rosario Tijeras* y *La Virgen de los sicarios*

1. Introducción

Ustedes no necesitan, por supuesto, que les explique qué es un sicario. Mi abuelo sí, necesitaría, pero mi abuelo murió hace años y años. (Vallejo 2006: 7)

En este pasaje extraído de la novela *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo se constata un fenómeno que surgió en las últimas décadas en Colombia: el sicario. Este término se refiere a jóvenes provenientes de las *comunas*, los barrios marginales y pobres de las grandes ciudades colombianas, que están al servicio del narcotráfico como asesinos a sueldo. En el imaginario colombiano el sicario llegó a ser una figura alucinadora y enigmática. Se puede observar que el sicariato ha llegado a establecer una cultura y estética dentro de la violencia omnipresente en Colombia, que repercute en la moda, la música, en tatuajes, expresiones orales (cf. Reyes Albarracín: 2007) y no por último en la ficción.¹ Como dice Vargas Llosa en un ensayo sobre el sicariato publicado en la Nación:

Además de formar parte de la vida social y política de Colombia, los sicarios constituyen también, como los cowboys del Oeste norteamericano o los samuráis japoneses, una mitología fraguada por la literatura, el cine, la música, el periodismo y la fantasía popular, de modo que, cuando se habla de ellos, conviene advertir que se pisa ese delicioso y resbaladizo territorio, el preferido de los novelistas, donde se confunden ficción y realidad. (1999)

¹ Tanto Reyes Albarracín (2007) como Oscar Osorio (2008) dan un breve y muy instructivo resumen de la “sicaresca colombiana”, las novelas que tratan de sicarios.

Entre las producciones del sicariato destacan *La Virgen de los sicarios* (2006 [1994]) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (2000 [1999]) de Jorge Franco Ramos por su gran éxito editorial, que también los llevó a la gran pantalla.² Lo que llama la atención en estas dos obras, primero a nivel temático, es la encarnación y la vinculación de la violencia con lo erótico en la figura del sicario: en ambas novelas los sicarios no son solamente seres marginalizados, violentos y –aparentemente– ajenos a las normas sociales, sino que constituyen al mismo tiempo objetos del deseo ante la mirada de los narradores. La manera cómo esa relación entre la violencia y lo erótico se configura en los dos textos citados tanto como tema y estructura estética (que nosotros vemos como inseparables) será objeto de análisis de este artículo. Hablar al mismo tiempo de estética y de violencia, especialmente cuando ésta última está acoplada con lo erótico, incluye una fuerte dimensión ética o moral que necesitamos aplicar para interpretar un acto como violento. En las producciones culturales que protagonizan violencia muchas veces eso se hace evidente con la práctica de la censura, que se emplea para proteger la “integridad moral” del público. Esto hace necesario, más allá de centrar toda la atención en los textos, prestar del mismo modo considerable atención a los narradores que en los textos aquí analizados funcionan como mediadores así como atención a los posibles afectos y reacciones “del lector” provocados por la violencia proferida en los textos.³

² La película homónima a la novela *La Virgen de los sicarios* se estrenó en 2000 y provocó una polémica por la violencia y el “sub-mundo” retratados. La película *Rosario Tijera* (2005) tuvo tanto impacto en los jóvenes que estos comenzaron a copiar la moda y el “habitus” de los sicarios protagonistas.

³ Sin decir que “el lector” en sí, o el “lector-modelo” no existe. Aquí se piensa “el lector”, de perfil más o menos igual a los autores: personas académicas / intelectuales de la clase media alta, colombianos y extranjeros.

2. La violencia y lo erótico

La violencia, desde siempre tema de las artes, parece tener un cierto poder erótico, término que aquí usamos en el sentido más común, una fascinación, que incentiva y estimula la producción literaria, tanto como su consumo, en consecuencia Osorio afirma que “[l]a violencia es el tema más novelado en Colombia” (2008: 63).

Pero tanto lo “erótico” como también la “violencia” son términos poco coherentes y poli-semánticos; por eso, solamente pueden ser interpretados como tales en determinados contextos históricos, culturales y sociales. Ambos fenómenos entonces siempre tienen que ser contextualizados, integrados en narraciones y eso los liga naturalmente con la ficción (cf. Lima 1990: 15). En su teoría sobre la violencia, Reemtsma (2010: 1) nos recuerda que la “Modernidad” se diferencia de otras épocas porque se ha vuelto necesario legitimar la “violencia”, hasta el punto en que la violencia ha sido mistificada, sobre-explicada y llamada por otros nombres. Afirmar, entretanto, que “violencia” solamente existe en los discursos sería menospreciar la experiencia vivida por las víctimas, pero debemos recordar que son los discursos sociales, políticos y jurídicos que determinan y regulan la convivencia, establecen reglas, límites y así también determinan lo que se consideraría “violencia”.

Cuando Bataille (1957) constata que es posible decir de lo erótico que es la afirmación de la vida delante de la muerte, él refuerza un lazo natural entre la violencia y lo erótico por su condición física. Según Bataille, lo erótico es una *actitud* frente a la vida en primera instancia. En eso se parece a la violencia que también siempre requiere un posicionamiento, una actitud, frente a su manifestación. Tanto lo erótico como la violencia directa y física existen solamente en las transgresiones de lo “prohibido” o “dominado” en leyes y reglas (cf. Bataille 1957: 23).⁴

⁴ Como la violencia –con su polo extremo de la muerte– y lo erótico supuestamente ponen la vida y el proceso de trabajo y producción en juego, fue necesario según Bataille (1957), organizar la convivencia con normas y reglas.

El concepto de lo erótico tanto como el de la violencia desde el inicio involucra un tercero, que *califica* cierto acto como erótico o violento, tanto como lo hacen los narradores en las novelas aquí analizadas, y por ende los lectores y críticos literarios. Bataille advierte que nos dejamos engañar fácilmente puesto que lo erótico busca en el exterior su objeto de deseo aunque es una experiencia que origina en el interior del individuo (cf. 31). Consecuentemente, no es un dato a priori del sicario *ser* erótico, es el observador/narrador/lector que lo transforma en un objeto erótico, a continuación veremos cómo.

3. El sicario

El sicario, ese “emblema y epifenómeno” de miseria y criminalidad sin freno (cf. Vargas Llosa 1999), cuestiona con la brutalidad de su existencia las transgresiones y sombras de la sociedad colombiana y en primera instancia todo lo que es constitutivo para ella.

Continuando con el pensamiento de Bataille, para quien el dominio de lo erótico es el dominio de la violencia y de las violaciones (cf. 1957: 23), se deja descifrar en esa “conditio sicaresca” un tanto más la fascinación que la figura del sicario ejerce desde que ganó visibilidad con el asesinato por la mano de un sicario del Secretario de Justicia Lara Bonilla en 1984 y que lo vuelve objeto de las ciencias tanto como de las artes.

La Virgen de los sicarios y *Rosario Tijeras* son y se presentan como relatos ficticios. No son tentativas de explicar el fenómeno lo más realista y sociológicamente correcto. Como dice Fernando, el narrador y homónimo con el autor: “Cuando a una sociedad la empiezan a analizar los sociólogos, ay mi Dios, se jodió, como el que cae en manos del psiquiatra. Por eso no analicemos y sigamos” (2006: 67). La singularidad de la literatura es justamente que no presenta una verdad, no pretende hablar por otros, como las ciencias o las instituciones. Tampoco la distorsiona o la substituye: la fuerte referencialidad de la “novela sicaresca” es un fenómeno extra-textual que influye por supuesto en la lectura del texto junto con la actualidad de la

temática, contribuyendo a una cierta expectativa del lector (no-sicario, de la clase media alta).

4. Rosario Tijeras y La Virgen de los sicarios

Rosario Tijeras es el apodo de Rosario, una joven que aprendió ya desde muy pequeña a usar tijeras como armas para defenderse, y sobre todo para vengarse, de los abusos que ha sufrido creciendo en una comuna, en las afueras de Medellín. Ella forma parte de un grupo de sicarios que son contratados por los “duros”, los narcotraficantes, alrededor de Pablo Escobar. Este detalle ubica el tiempo de la trama poco anterior al de *La Virgen de los sicarios*, donde “Don Pablo” (Pablo Escobar) muere en curso de la historia. Emilio y Antonio, amigos y ambos de la alta sociedad, se enamoran de Rosario y a través de ella conocen el así llamado “sub-mundo” de Medellín. Antonio es su interlocutor y amigo, secretamente enamorado de ella, en cuanto la misma entretiene una relación “de novia”, pero casi completamente reducido a lo sexual con Emilio. Antonio inicia la narración en primera persona en el hospital en las últimas horas de vida de Rosario, después de no haberla visto por tres años, y da una retrospectiva anacrónica y –porque ella se quedó callada sobre muchos aspectos– con muchos huecos de la vida de Rosario.

Fernando, el narrador en primera persona de *La Virgen de los sicarios*, regresa, cansado de la vida, a Medellín después de una larga ausencia en el extranjero y es presentado a Alexis, un joven sicario, que se vuelve su amante. Con él recorre la ciudad, (re-)descubriéndola, analizando y registrándola, dirigiendo su narración cínica a un receptor que siempre cambia en el transcurso, como él también cambia, sirviendo como una especie de guía turístico a un extranjero, como testigo jurídico, como intérprete – y, como gusta de enfatizar, como “gramático”. Cuando Alexis muere, Wílmor, su asesino, lo sucede como amante hasta que se repite la muerte, que lleva al narrador a salir de la ciudad.

Rosario como mujer y Alexis como homosexual contrarían el concepto de un sicario prototípico, masculino y macho, enfatizando su posición en la margen de la sociedad, y con ello, de paso, el componente sexual en la representación del sicario. Los dos son descritos como bellos y muy jóvenes por los respectivos narradores, que no solamente trabajan como asesinos a sueldo por los narcotraficantes, el perfil de su profesión por el otro lado parece incluir la disposición de ofrecer favores sexuales.

5. Rosario, *femme fatale*

Para Rosario, la expresión *femme fatale* resulta demasiado metafórica. Ella no solamente es una mujer excepcional como para “morirse de amor”, visto bajo la perspectiva de Antonio, también es fatal de verdad. Sus víctimas se desmayan en sus brazos, no por *la petite mort*, sino por la grande, que ella origina con un beso para aproximar su víctima a punto de poder matarlo. Rosario es la encarnación de una fantasía sexual bastante recurrente (evidencia de ello encontramos en comics, películas –así llamados pornográficos o no– y en la literatura): Ella representa la mujer fuerte, violenta, indomable, que al mismo tiempo es bella, *sexy* y muy femenina, que promete maravillas en la cama. Expectativa que la repetida curiosidad indiscreta de Antonio deja transparentar:

Su cuerpo nos engañaba, creíamos que se podían encontrar en él las delicias de lo placentero, a eso invitaba su figura canela, daban ganas de probarla, de sentir la ternura de su piel limpia, siempre daban ganas de meterse dentro de Rosario. Emilio nunca nos contó cómo era. (Franco Ramos 2000: 13)

Eso se extiende a las mujeres que son de las comunas y conviven con el narcotráfico en general. Es en la discoteca en “los abajos”, donde los dos grupos antagónicos, la clase media alta y los traficantes, los de arriba se aproximan, compartiendo el mismo espacio físico:

Les coqueteaban a nuestras mujeres y nos exhibían las suyas. Mujeres desinhibidas, tan resueltas como ellos, incondicionales en la entrega, calientes, mestizas, de piernas duras de tanto subir las lomas de sus barrios, más de esta tierra que las nuestras, mas complacientes y menos jodonas. Entre ellas estaba Rosario. (26)

La violencia estructural⁵ de su residencia lejos del centro, en “los arribas” de la ciudad, se estetiza en un físico sexualmente atrayente de las mujeres, su condición histórica y social precaria las hace supuestamente más accesibles y liberadas, al mismo tiempo que obedientes. Rosario y las chicas que están contratadas por el narcotráfico y que están representadas aquí cuentan todavía con la juventud. La violencia estructural, como sabemos, también puede manifestarse físicamente en dientes malogrados, gordura o magrez excesiva por causa de una mala alimentación u otras enfermedades por no poder pagar las facturas médicas.

La juventud y la muerte están emparejados de una manera tajante en la figura del sicario: Así que la historia de Rosario Tijeras comienza con la muerte de ella, muy joven en la mitad de los 20 años quizás, en la flor de su belleza. Por cierto toda historia de sicario comienza con un final – al final están contratados para matar y es eso lo que los constituye y define como tal. También se sabe que la jubilación de este oficio es, en la mayoría de los casos, la propia muerte, que los alcanza muy jóvenes. La inminencia de este final brutal y violento, junto con la juventud de los así condenados, vuelve el sicario y su representación aún más intrigante. La juventud, el supuesto futuro del país, responde a la negligencia con la cual fue tratada y lleva la muerte social por su evidente marginalización a consecuencia.

⁵ Peter Imbusch (2005: 21) distingue entre violencia directa, estructural y simbólica o cultural. La directa se relaciona a los actos de violencia física. Por violencia estructural se entiende una violencia inherente a las estructuras sociales, sin agresor nítido, que perjudica a individuos o grupos. La violencia simbólica se encuentra en costumbres y sistemas simbólicos que actualizan relaciones de dominación y poder. Estas tres categorías no se pueden mirar aisladamente, ellas se integran y se condicionan.

Desde un comienzo el narrador, como vimos en los intervalos anteriores, delinea el cuerpo de Rosario como una topografía social. No es únicamente la belleza física de Rosario lo que atraía a Emilio y Antonio, y que capta y mantiene vivo el interés de estos: Es el “sub-mundo”, que ella representa, y que está inscrito en su cuerpo (cf. también Shuru 2005).

Rosario como la excepción femenina en un mundo que es hiper-masculino,⁶ es, sí, una singularidad que intensifica el exotismo de lo que ella representa, pero, de acuerdo con Shuru (2005), el reducir el análisis solamente a una inversión de género no haría justicia a las problematizaciones sociales y marginales aquí tratadas.

Pero es significativo que Rosario gana su apodo por castrar, aún muy chica, a su violador, y que Antonio y Emilio se sienten más atraídos y reivindicados por ella justamente por el supuesto peligro de ser atacados y robados de su masculinidad y su potencia. Cuando se dan cuenta de que ellos se volvieron parte de una “pesadilla” que es la realidad de muchos: “Más que afectarlo el crimen lo que tenía [Emilio] fuera de sí era darse cuenta que Rosario no era un sueño, sino una realidad. [...] nosotros nunca supimos en qué momento descartamos el sueño y nos volvimos parte de la pesadilla” (Franco Ramos 2000: 37). Mirándolo bien, ellos viviendo en el lado soleado de la sociedad colombiana ya eran parte de esta “pesadilla” desde siempre, pero no asumieron ni asumen su culpa en ello.

6. Ángel exterminador

“Aquí te regalo esta belleza –me dijo José Antonio cuando me presentó a Alexis– que ya lleva como diez muertos. Alexis se rió y yo también y por supuesto no le creí, o mejor dicho sí” (Vallejo 2006: 9). Fernando a pesar de sus sospechas que se confirman ya en la primera noche –o mejor dicho justamente por ellas– entra en una relación sexual con Alexis. “Quien,” –

⁶ En *La Virgen de los sicarios* esta impresión se intensifica aún, puesto que casi no aparecen mujeres (y el discurso del narrador Fernando las deshace).

como dice Fernando en otro lugar– “se resiste a acostarse con el ahijado de la muerte” (44).

Alexis es un adolescente –“aquí los sicarios son niños o muchachitos, de doce, quince, diecisiete años, como Alexis, mi amor” (7)– de ojos verdes y con poca escolaridad: “Sin saber ni inglés ni francés ni japonés ni nada sólo comprende el lenguaje universal del golpe. Eso hace parte de su pureza intocada” (22). Mientras Alexis mata sin distinción ni razón, como mucho por una irritación suya o de su amante, el narrador no para de destacar ésta su “pureza”, su “inocencia”, su “alma incontaminada”, que le tienen enamorado, que le “matan” (en sentido figurado). Justamente porque Alexis no está influenciado por dudas, por una moral o una instancia regulativa, en fin, por valores ni por justificativas, la única lógica que cuenta es la de su arma. Para Alexis el mundo está claro y organizado: “De eso era de lo que me había enamorado. De su verdad” (18), constata Fernando. Esa verdad contrasta con las verdades de los medios, de las academias, de las religiones, en fin de una sociedad cuyas verdades no funcionan, o solamente para una “minoría” que dicta las normas de la sociedad. Al contrario de la actitud de los medios, de la “sociedad” y de los políticos que Fernando cita constantemente y que ridiculiza y desdeña por su “supuesta” actitud moral –y éticamente correcta–, Alexis no embellece, no justifica y no racionaliza la violencia que ejerce. Con eso él adquiere algo divino y sagrado para Fernando. Él organiza este mundo caótico de una manera absoluta en cuanto transgrede todas las normas sociales y culturales, todos los contratos de la sociedad y les contrapone sin dudas ni mala conciencia, la muerte “como Ángel Exterminador que había descendido sobre Medellín para acabar con esa raza perversa” (57).

Al mismo tiempo Alexis es para él una máquina de matar, la mano ejecutora de sus fantasías violentas, el instrumento consecuente de la violencia discursiva con la cual su monólogo está enteramente penetrado. En el plano discursivo la actitud de Fernando es la misma que la de Alexis, con

cinismo y brutalidad él insulta y degrada sin preocupaciones morales o éticas e irrita por no hacer excepciones con nada ni nadie.

7. Los narradores

Al provenir de las clases dominantes el testimonio ficcional de los narradores Antonio y Fernando reflejan justamente los discursos y creencias de dicha clase. Especialmente el relato cínico, denso y brutal de Fernando deja transparentar, hablando con Reemtsma (2010), una “confianza social” gravemente herida.⁷ Que en Colombia las instituciones al servicio de la sociedad son desconfiables parece evidente por las largas épocas de guerras internas y la ausencia del Estado como poder regulativo. Junto a eso y con la crisis económica de los años ochenta, aquellos que en general consiguieron usar este des-funcionamiento a su favor, de repente vieron disminuido su poder y tuvieron además que compartir un espacio con los que siempre intentaron suprimir: a medida que las clases y familias tradicionales pasaron por una época de decadencia, los narcotraficantes alcanzaron un estatus económico nunca antes visto.

La discoteca fue uno de esos tantos sitios que acercaron a los de abajo que comenzaban a subir, y a los de arriba que comenzábamos a bajar. Ellos ya tenían plata para gastar en los sitios donde nosotros pagábamos a crédito, ya hacían negocios con los nuestros, en lo económico ahora estábamos a la par,

⁷ Reemtsma (2010) define “confianza social” como una afirmación constante y recíproca de la funcionalidad de la sociedad y del Estado, de una convivencia, independientemente de si nos gusta como funciona o no. Él enumera tres elementos que estima constitutivos para dicha confianza social: interacción, institución e imaginación. La interacción sería una cierta convención del comportamiento de nuestros prójimos, confiamos en esas convenciones, excepciones son hechos aislados. Confiamos en la mayoría y en que no somos decepcionados constantemente. Confiamos en el funcionamiento de las instituciones sociales, y si fallan alguna vez, confiamos que no todo fallará. En cuanto a la imaginación, ella denomina una cierta identidad colectiva, que es una imaginación que la mayoría comparte, por lo tanto esperamos que es un deseo colectivo enmendar una situación que va contra la expectativa de la mayoría.

se ponían nuestra misma ropa, andaban en carros mejores, tenían más droga y nos invitaban a meter –ése fue su mejor gancho–, eran arriesgados, temerarios, se hacían respetar, eran lo que nosotros no fuimos, pero en el fondo siempre quisimos ser. (Franco Ramos 2000: 24).

Tanto en *Rosario Tijeras* como en *La Virgen de los sicarios* la perspectiva del narrador es la de un integrante de la sociedad de la clase media alta colombiana que se confronta con una realidad ajena a la suya. En eso el narrador llega a tener el papel de mediador entre los dos mundos, ya que –es casi seguro– que el lector también provenga de su misma clase (es difícil que sea un lector de las comunas por el acceso desigual a la educación) o es extranjero. Fernando, el narrador en *La Virgen de los sicarios*, se refiere al lector como a un turista extranjero, traduciendo las costumbres y el *parlache* de los sicarios y así se hace explícita una distribución discursiva asimétrica: el sicario como objeto de interés casi no habla por sí mismo, un intérprete lo descodifica a él y a sus prácticas dentro de los discursos dominantes para un público fascinado pero ignorante que proviene de las clases privilegiadas. Los autores no otorgan la palabra a los sicarios, y si es el caso, solamente por la mediación de los narradores: es entonces siempre una perspectiva sobre el otro y por eso en sí exótica hasta erótica.

Interesante es que, aunque los narradores están enamorados y tienen relaciones sexuales con sus objetos de deseo (Fernando siempre, Antonio solamente una vez) y el componente físico siempre está presente, ellos no narran el acto sexual, solamente dan indirectas. Como dice Fernando nos quiere ahorrar “toda descripción pornográfica” (Vallejo 2006: 11) –concernientes a los placeres sexuales. Explícitos, entretanto, son las descripciones de actos de violencia que Fernando acompaña, y, muchas veces, provoca directamente.

Pensar el otro como –literalmente– “matador/a” constituye una gran fascinación para los dos narradores; como dice Antonio en una ocasión: “Cuando salí del shock después de saber que Rosario mataba a sangre fría, sentí una confianza y una seguridad inexplicables. Mi miedo a la muerte

disminuyó, seguramente por andar con la muerte misma” (Franco Ramos 2000: 67).

La contemplación de los objetos de deseo de los dos narradores es extremadamente física y sexual, pero siempre es mezclada con referencias a los mundos de miseria y violencia en los que estos viven. Es también significativo que el acto de Rosario de narrar sobre su vida en las comunas, sus experiencias de exclusión y violencia es, sobre todo, una experiencia sensual para Antonio que él transmite al lector (cf. también Shuru 2005):

Hablaba con los ojos, con la boca, con toda su cara, lo hacía con el alma cuando hablaba conmigo. Me apretaba el brazo para enfatizar algo, o me ponía su mano delgada sobre el muslo cuando lo que me contaba se complicaba. [...] Fueron muchos años de horas y horas entregados a nuestras historias, ella siguiendo mi voz con su mirada y yo perdiéndome en sus palabras y en sus ojos negros. (Franco Ramos 2000: 27)

Los narradores se demuestran también moralmente ambiguos en el momento en que, por ejemplo, explotan menores de edad (en este caso, los sicarios) sexualmente, abusan de la situación precaria de las clases marginalizadas. Esta faceta es más visible y abiertamente chocante en el personaje de Fernando, que le lleva por lo menos treinta años a sus amantes: el “enamoramiento” del cual él habla se defrauda claramente en el momento que llega a saber que Wílmor es el asesino de Alexis y continúa la relación. Además no consigue distinguirlos individualmente, siempre confunde los nombres.

Antonio, por el otro lado se representa como un joven romántico, que al final hasta quiere involucrarse en el mundo del crimen para mantenerse al lado de Rosario. Pero él se permite el lujo de la ignorancia –una opción que Rosario no tiene– al nunca relacionarse personalmente con las condiciones sociales que hacen posible un fenómeno como Rosario. Él prefiere ver a Rosario como algo más allá del entendimiento humano, algo mucho más

poderoso y quizás diabólico – como también Fernando lo hace cuando llama a Alexis “Ángel Exterminador”:

Imagino cuál de todas será la sangre de Rosario; tendría que ser distinta a la de los demás una sangre que corría a mil por hora, una sangre tan caliente y tan llena de veneno. Rosario estaba hecha de otra cosa, Dios no tuvo nada que ver en su creación. (Franco Ramos 2000:15)

No es simplemente el vistazo en un mundo de pobreza y miseria que fascina a los narradores; el sicario además no se conforma con su lugar designado en las márgenes y las afueras de Medellín (en estos casos) y disputa su derecho a vivir y vivir con los derechos del otro, en las transgresiones, anulando y aniquilando seres humanos en el camino, conquistando un espacio en el centro, incorporando Eros y Tánatos. Lo que parece hacer a Rosario y Alexis deseables y más irresistibles todavía es que ellos superaron el estatus de víctima (marginalizados, jóvenes, estigmatizados por su sexo o sexualidad) y asumen una parte activa, se rebelan volviéndose victimarios, con eso cancelando así la impotencia de haber sido víctima y perdedores de nacimiento. Sus cuerpos tantas veces y de distintas maneras victimizados se vuelven armas fatales. Con eso liberan, primero al narrador, después al lector, al ciudadano misericordioso y consciente de la existencia de un mundo injusto, del cual él forma parte, del sentimiento de culpa. Al final el sicario es un ser moralmente cuestionable y hasta abominable, que pierde –una vez más– contra el sistema.

Cuando Rosario muere, ella, en la interpretación del narrador en primera persona, experimenta una confusión de dolor y placer: “Como a Rosario le pegaron un tiro a quemarropa mientras le daban un beso, confundió el dolor del amor con el de la muerte” (Franco Ramos 2000: 9). Esa confusión de afectos parece ser más válida para el narrador y el público-lector (verificable en los éxitos que las novelas y filmes sobre sicarios tienen), que están atraídos al mismo tiempo que les duele la experiencia con la violencia que siente a través del contacto con el sicario.

Los motivos relacionados con la religión católica —ya muy evidente en el título de la novela de Vallejo—, incorporados en los rituales de los sicarios no solamente nos presentan los límites establecidos por dicha religión como uno de los pilares de la sociedad colombiana, sino al mismo tiempo su transgresión. Prohibiciones categóricas de la vida social y cultural como por ejemplo “No mates” ya son en sí eróticas, según Bataille (1957: 42), como también tienen implícitas la posibilidad de su transgresión; lo prohibido ejerciendo un atractivo fuerte. La mojigatería cuando el sicario reza por integridad en sus quehaceres parece muy evidente; por ejemplo, cuando pide a Dios que sus balas encuentren su destino. No es tan evidente sin embargo en la violencia estructural cuyas consecuencias a primera vista no parecen tan tajantes, pero cuyo resultado no es diferente al de la violencia sicarésca: de abreviar la vida. En las narraciones se vuelve claro, que no es cierto que la violencia sicarésca sea una sin sentido, solamente porque es difícil descifrar una ideología que no reconocemos en nuestros sistemas de valores: tiene un sentido simple, que queremos ignorar porque abala todas nuestras ideologías y les da el mismo tinte “a-moral” con preferencia atribuida a los sicarios: El sicario reinterpreta las estructuras que lo perjudican, re-direccionando la violencia experimentada e implementándola con la misma naturalidad como ella parece ser —aunque más consensualmente— ejercida contra ellos.

¿Cómo puede matar uno o hacerse matar por unos tenis? Preguntará usted que es extranjero. Moncherami, no es por los tenis: es por un principio de Justicia en el que todos creemos. Aquel a quien se los van a robar cree que es injusto que se los quiten puesto que él los pagó; y aquel que se los va a robar cree que es más injusto no tenerlos. (Vallejo 2006:61)

De esta manera violenta un sistema de valores que, profundamente institucionalizado, se (auto)legitima y actualiza, y es a su vez poco cuestionado. En la relación emocional y personal que los narradores traban con el sicario, este gana más facetas, más allá del papel de victimario, que solamente

mata por lucro personal. Se muestra como la otra cara de las leyes y prohibiciones establecidas y mantenidas solamente por y para una pequeña parcela de la sociedad, así el sicario se revela como parte de esta sociedad, aunque sus miembros “respectados” no lo quieran reconocer.

En el espacio de la novela es apenas ofrecida una forma de lectura, que tanto que se asocia con hechos extra-textuales, no pretende representar una verdad absoluta. Ciertamente, el mostrar a estos jóvenes como actores violentos, asociados al narcotráfico refuerza estereotipos de la juventud de las clases precarias. Eso es una paradoja con la cual nos topamos siempre cuando se trata de combatir la violencia: al querer combatirla, se reproduce y se magnifica. O, como Bataille (1957: 42) observa, toda medida, toda ley para contener la violencia la tiene a su vez como objeto, y así la (re-)crea; también como toda ley ya incluye su transgresión.

8. (Est)ética

Como constatamos en el comienzo, el sicario no es un ser erótico por sí mismo, pero llega a serlo en la mirada de un público observador o lector. Si no fuera así, los medios etc. no tendrían tanto interés en él.

Los narradores en *La Virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* funcionan como ese público al mismo tiempo atraído como también disgustado por la violencia. Ellos, dentro de las normas sociales de las clases dominantes, evalúan las actitudes y prácticas y, con eso, dejan transparentar los mecanismos erróneos e injustos de los fundamentos, muchas veces nunca cuestionados de la sociedad colombiana. Como dice Bataille:

Lo que está puesto en juego en lo erótico es siempre una disolución de formas constituidas. Lo repito: De estas formas de la vida social, de forma ordenada, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades definidas que somos. Pero en lo erótico, menos todavía de que en la reproducción, la vida discontinua no está [...] condenada a desaparecer: Es solamente cuestionada. (1957: 24; traducción de la autora)

Shuru ve una parte del éxito de la novela *Rosario Tijeras* en el hecho de que conlleva una cierta afirmación de la conciencia de clase justamente porque el orden social al final de la novela parece estar restablecido:

I would suggest that the success of Franco's novel is owed, at least in part, to the class affirming message that elites could infer from Rosario's ultimate demise... It would not be too cynical to allege that the conclusions made by Antonio within the context of social turmoil and class conflict can be read by some as a reassuring sociological principle that restores a sense of eminence among the traditional ruling classes. (2005)

Otra posibilidad de lectura sería la de Osorio que primero interpreta lo narrado como una documentación de lo ocurrido en la sociedad colombiana:

[...] y ocurre lo que ocurrió en Medellín con el narcotráfico: la sociedad hegemónica cedió al encanto del dinero fácil y la ostentación del narcotráfico, gozó sus bienes, y la sociedad subordinada entendió ingenuamente que esta connivencia era una aceptación definitiva. Nada más falso, a la hora de pagar las cuentas todos los mecanismos de represión del Estado se volcaron sobre los marginados, vestidos de oro, y los viejos ricos fruncieron el ceño para censurar a los advenedizos y siguieron su vida de siempre, como si nada hubiese pasado. (2008: 69)

Eso sí: la documentación que se centra en “el otro” fácilmente puede correr peligro de ser una invitación a ser voyeur. Shuru (2005) en relación a este peligro enfatiza la importancia del papel del lector y la actitud que él tomará frente a lo leído en no afirmar la distribución de poderes de las clases sociales y en no solamente usar el vistazo en el mundo de los sicarios para el propio deleite, volviéndose voyeur.

Las expectativas (románticas), que podemos detectar también en las citas anteriores, en mira a soluciones para un mundo consolidado quedan decepcionadas; no le es permitido al lector reclinarsse en el sillón y respirar aliviado.

En esta instancia vale primero recurrir nuevamente a Reemtsma (2010: 3) que insiste en que la “violencia” es un medio de comunicación: autores como Jorge Franco Ramos y Fernando Vallejo que protagonizan la violencia, se aventuraron a entrar en diálogo con ella. Y sí, con eso tal vez multiplican esa violencia, en adicionar uno más a los discursos sobre ella – es una contradicción insoluble. Pero esa comunicación, no debemos olvidar, incluye por cierto, fuertemente el receptor del texto. En *Rosario Tijeras* y la *Virgen de los sicarios* el lector está no solamente confrontado con una violencia extrema, pero también a través de y reforzado por la evidente experiencia erótica de los narradores, que quizás lo hace entrar en una relación afectiva con el sicario, a pensar de su propia actitud en relación a la violencia y el sufrimiento ajeno: pues él, interpretando al inverso la recriminación arriba, obviamente obtiene un cierto placer al consumirlos, como Vallejo también explicita en el pasaje siguiente:

Todo lo alcanzó a ver la señora, y así se lo contaba al corrillo que se formó en torno al muerto y su protagonismo callado, una empalizada humana de curiosidad gozosa. [...] Antes de alejarme le eché una fugaz mirada al corrillo. Desde el fondo de sus almas viles se les rebosaba el íntimo gozo. Estaban ellos incluso más contentos que yo, ellos a quienes no les iba nada en el muerto. Aunque no tuvieron qué comer hoy sí tenían qué contar. Hoy por lo menos tenían la vida llena. (2006: 27)

Es una experiencia de afirmación de la propia vida, frente a la negación de la vida del otro. Hasta que ese deleite se cancela al darse cuenta de la propia tangibilidad y, tal vez, de la imposibilidad de estar sin culpa.

La literatura tiene una propiedad distinta en comparación a la imagen: ella no *muestra*, ella representa solamente a través de palabras y con eso cede la actualización de la violencia a la imaginación del lector, volviéndolo “autor de violencia” y “víctima” al mismo tiempo.

Lo que Susan Sontag dice sobre “ver” violencia también me parece válido en este contexto – y es muy próximo a lo que Shuru señala. Mirar el

“horror” real de cerca no solamente nos llena de espanto, sino también de pudor, como lo afirma Sontag (cf. 2003: 42). Esta autora también advierte que los únicos que deberían mirar la fuerza destructiva de la violencia y el sufrimiento –su contrapartida– deberían ser los médicos que ayudan a aliviar el dolor. Si este no es el caso, deben ser personas que experimentan un momento educativo de lo que miran. “The rest of us are voyeurs, whether or not we mean to be. In each instance, the gruesome invites us to be either spectators or cowards, unable to look” (2003: 42). Para no ser simplemente voyeur, consumidor, gallina, el receptor tiene que tomar una actitud frente a lo experimentado, *actuar*. La representación de la violencia que en primer instante no afecta al lector físicamente pone su integridad espiritual/moral en juego, justamente porque una romántica unión entre Antonio y Rosario no es posible, que no es, muy diferente a lo que la globalización finge, un mundo consolidado que nos rodea y que él mismo actualiza constantemente las diferencias e injusticias que nos mantienen separados. Y ahora es él quien se posiciona de una forma activa en el mundo.

Las palabras de despedida de Fernando, sacadas de un vallenato⁸, para su vecino de asiento, el turista extranjero, en el autobús que lo lleva lejos de Medellín, son paradigmáticas y llenas de agresión contra un lector y observador indiferente que se distancia de lo experimentado: “Que te vaya bien, que te pise un carro o te estripe un tren” (Vallejo 2000: 127).

9. Repensando valores literarios

Como ya he dicho con anterioridad, *Rosario Tijeras*, como tantas otras obras que tratan de la violencia y hacen su ligación a una “realidad” extra-textual explícita, fue frecuentemente clasificada por la crítica literaria como una obra de valor estético mínimo.⁹

⁸ Música tradicional colombiana.

⁹ Por ejemplo en la discusión que tuvimos sobre la novela en la sección “Ficciones que duelen” en el Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas en Tubinga en

La textualización de la violencia conlleva referencias explícitas a lo extra-textual, tendencia que se deja observar no solamente en la literatura actual colombiana sino también en el mercado literario internacional, que conduce a una fuerte producción de textos así llamados híbridos, entre testimonio y relato histórico, entre experiencia personal y colectiva, entre lo ficcional y lo así llamado real. Hecho que parece agredir o al menos ofender profundamente al lector profesional. Veamos a continuación una cita ejemplar sobre la novela de la violencia:

En segundo lugar [los autores de la novela de la violencia] cometieron la misma confusión de géneros al buscar el testimonio de la “verdad” histórica en forma novelística; mientras que algunos escribieron sus experiencias respetando hechos verídicos al estilo de las memorias y las hicieron pasar como “novelas”, otros esbozaron apenas una historia ficticia, modificando sucesos pasados para dar más efecto a la crueldad de las experiencias de la Violencia. (Terao 2003: 45)

Aquí, como en tantas otras declaraciones al respecto, se verifica un malentendido chocante que, sin embargo, se actualiza continuamente como el género de la *novela negra* (donde muchos encasillarían las novelas sobre el sicariato), que por razones similares, es considerado un “género menor” (Gómez 2001:119, apud Reyes Albarracín 2007:193). No son los autores quienes están confundiendo los géneros; la confusión está enteramente del lado de los académicos y críticos que siguen aferrados a conceptos tradicionales de estética literaria atribuyendo a ella una universalidad sin construcciones e intereses políticos y sociales; lo que no cabe en estas estructuras con frecuencia está descalificado como literatura por prescindir de valor literario (cf. Ginzburg 2008). Según Ginzburg, quien analiza la literatura contemporánea brasileña, parece ser, en muchos casos, justamente la literatura que discute y se relaciona con la violencia social y política la que

2009, o cf. también Gómez 2001 apud Reyes Albarracín 2007:193 y asimismo por Reyes Albarracín 2007: 193.

es sujeta a las recriminaciones arriba mencionadas. Y eso precisamente porque contradice nuestro orden social, en nivel temático y, por tanto, estético – por no decir que las categorías mencionadas nunca fueron rígidamente definidas (cf. 2008).

Ludmer (2007/2008) ofrece el término “literaturas postautónomas” para la literatura que no se deja definir en el sentido tradicional. Uno de los postulados de ella sería que la oposición entre realidad y ficción no es sostenible, como se sabe que toda Historia, toda realidad, es construida y homogenizada por los medios y otros discursos de poder, por lo tanto, de cierto modo ficción:

En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria (y que llamamos postautónomas) puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la “literatura pura” o la “literatura social” o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad (histórica) y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las diferencian. (2007)

Con eso también se vuelven obsoletas categorías tradicionales como autor, estilo, género. Y el “valor” de una obra literaria ya no se puede anclar en una supuesta universalidad – que en realidad solamente vale para pocos. Es difícil, para un académico o crítico literario admitir la anulación de estos conceptos como lo indica su puesto de trabajo y con eso también su autoridad, en líneas tradicionales, estaría en juego. Pero es imprescindible, para poder acompañar las transformaciones en la literatura contemporánea que la academia trate de reconocer las estructuras hegemónicas inherentes a sus herramientas tradicionales de trabajo y comience a abrir paso a nuevas formas de lectura.

Bibliografía

- Bataille, Georges (1957): *L'érotisme*. Paris.
- Franco Ramos, Jorge (2000 [1999]): *Rosario Tijeras*. Barcelona.
- Ginzburg, Jaime (2008): "O valor estético: entre universalidade e exclusão", en: *Alea* 10.1, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100007 (último acceso: 17/02/2015).
- Imbusch, Peter (2005): *Moderne und Gewalt. Zivilisationstheoretische Perspektiven auf das 20. Jahrhundert*. Wiesbaden.
- Jáuregui, Carlos/Suárez, Juana (2002): "Profilaxis, traducción y ética: la humanidad desechable, la vendedora de rosas y *La Virgen de los sicarios*", en: *Revista Iberoamericana* 68.199, pp. 367-392.
- Lima Lins, Ronaldo (1990): *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro.
- Ludmer, Josefina (2007/2008): "Literaturas Postautónomas 2.0", en: *Z Cultural, Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea* 4.1, <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonoma-s-2-0-de-josefina-ludmer/> (último acceso: 25/05/2010).
- Osorio, Oscar (2008): "El sicario en la novela colombiana", en: *Poligramas* 29, pp. 61-81, <http://core.ac.uk/download/pdf/11862888.pdf> (último acceso: 25/08/2015).
- Reemtsma, Jan Philipp (2010): "Theorie der Gewalt. Hässliche Wirklichkeit", en: *Süddeutsche.de* 17/05/2010, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theorie-der-gewalt-haessliche-wirklichkeit-1.258511> (último acceso: 17/02/2015).
- Reyes Albarraacín, Fredy Leonardo (2007): "Panorama de las novelas del sicariato 1980-2005", en: *Hojas Universitarias* 59 (dossier), Universidad Autónoma de Colombia, pp. 189-194, http://issuu.com/mireyinn/docs/panorama_de_las_novelas?e=1095975/7946529 (último acceso: 25/08/2010).
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. Nueva York.
- Terao, Ryukichi (2003): "Ficción o testimonio, novela o reportaje? La novelística de la Violencia en Colombia", en: *Revista Anual de Estudios*

Literarios 7.9, pp. 37-59, http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18889/1/terao_ryukichi.pdf (último acceso: 15/07/2015).

Shuru, Xochitl (2005): “Erotica, Marginalia, and the Ideology of Class Voyeurism in *Rosario Tijeras* by Jorge Franco”, en: *Ciberletras* 14, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v14/shuru.htm> (último acceso: 10/02/2009).

Vallejo, Fernando (2006 [1994]): *La Virgen de los sicarios*. Madrid.

Vargas Llosa, Mario (1999): “Los Sicarios”, en: *El País* 04/10/1999, http://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html (último acceso: 09/01/2015).

María Victoria Albornoz (Universidad de St. Louis, Madrid Campus)

“Y que te vaya bien, que te pise un carro o que te estripe un tren”: apuntes sobre la recepción y el rechazo en Colombia de la película y la novela *La Virgen de los sicarios*

Según Saúl Franco (1999: xvi), entre 1975 y 1995 se produjeron en Colombia 338.378 homicidios, es decir 46 muertes diarias. Bajo los parámetros de la Organización Panamericana para la Salud, los índices de criminalidad de un país se consideran normales cuando se sitúan entre los 0 y los 5 homicidios por 100.000 habitantes al año; entre los 5 y los 8, la situación ya deja de ser normal, para tornarse delicada; pero sólo a partir de los 8 homicidios podemos decir que estamos frente a un cuadro epidémico que exige una consideración especial (cf. Kliksberg, 2007: 1). Si aplicamos estos estándares a las cifras de muertes violentas que ha arrojado Colombia en las últimas décadas, el panorama es francamente desolador.

Saúl Franco ha señalado que entre las décadas de los sesenta y de los noventa, el homicidio pasó de ser la novena causa de muerte de los colombianos a convertirse en la primera. Esta curva ascendente alcanzaría su pico máximo en 1994, cuando se produjeron 127 homicidios por 100.000 habitantes, es decir, 27 veces la tasa normal. Las cifras no sólo resultan sorprendentes por el elevado número de víctimas, sino también porque un porcentaje bastante alto de dichas muertes correspondía a menores de edad: a comienzos de la década de los noventa, el homicidio era la segunda causa de mortalidad infantil entre los 5 y los 14 años de edad. Tal es así, que “en los primeros 8 meses de 1995, sólo en la ciudad de Medellín, se notificaron 700 muertes violentas en menores de 18 años” (Franco 1997: 95).

Uno de los mayores dilemas a los que se enfrentan en Colombia tanto los escritores, como los periodistas, los guionistas o los artistas en general, es el de cómo narrar su propia realidad. Cómo narrar la violencia. Cómo narrar el miedo. Cómo darle forma y encontrarle sentido al horror de los

mueertos, de las masacres, de los desaparecidos y, no sólo esto sino, además, sobrevivir en el intento. Qué mayor desafío.

Este país que, además de café y cocaína, ha llegado a producir 30.000 muertos al año,¹ es el mismo país sangriento y sanguinario del que nos habla Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios* (1994). Esta novela entronca dentro de un conjunto de obras colombianas escritas durante las últimas dos décadas, cuyo principal protagonista es la violencia de finales de siglo XX y comienzos del siglo XXI; una violencia que los estudiosos definen como “polimorfa” y “multicausal”, al ser inseparable de fenómenos como el narcotráfico, el sicariato, el paramilitarismo y la guerrilla, así como de la Violencia bipartidista que azotó al país durante la década de los 50.²

La Virgen de los sicarios tiene como trasfondo los días posteriores a la muerte de Pablo Escobar, jefe del cartel de Medellín, cuando las bandas de sicarios que antes operaban a sus órdenes quedaron “desempleadas”. Al romperse la estructura jerárquica del cartel tras la muerte del capo, éstas siguieron delinquiendo de manera desarticulada, cometiendo asesinatos, robos y secuestros.

Mi propósito en este trabajo es analizar las primeras reacciones que se produjeron en el país a raíz de la aparición de la novela y de su posterior adaptación al cine. Mostraré cómo la polémica se explica dentro del contexto de un país constantemente preocupado por su “buena” o “mala” imagen en el exterior, y cómo el rechazo que generó entre algunos estuvo motivado por su reducción a un discurso identitario negativo sobre la nación.

¹ Para más información sobre las cifras de muertes en Colombia, cf. Palencia-Roth 2000: 23; Cobo Borda 1998: 89; Franco 1997: 99.

² Para una definición más precisa del término “violencia” y “violencia colectiva”, cf. *Informe mundial sobre la violencia y la salud* de la Organización Mundial de la Salud (World Health Organization). Para el caso particular de Colombia, consultar los estudios de Saúl Franco: “Violencia y salud” (1997) y *No matar. Contextos explicativos de la violencia en Colombia* (1999).

En efecto, tanto la novela como su posterior adaptación al cine, realizada por el director iraní Barbet Schroeder, fueron blanco de las críticas y elogios de los medios de comunicación colombianos, ya fuera por considerarlas una afrenta a la dignidad nacional o, por el contrario, por reconocer en ellas un espejo crítico de la, a veces, corrupta, violenta y deshumanizada realidad colombiana de los últimos tiempos.

De este modo, la polémica, al margen de los posibles fallos o aciertos artísticos de ambas, estaba dictaminada por otros parámetros, como, por ejemplo, su cuestionable carácter fidedigno o representativo de la realidad colombiana. En la novela se cuenta el periplo por Medellín de Fernando, un “gramático” que ha regresado a la ciudad después de años de ausencia, y sus dos amantes: dos sicarios adolescentes que arrasan con cualquiera que se atravesase en su camino sin importar sexo, edad, profesión ni religión. Abatidos por sus balas certeras, caen policías, ladrones, sicarios, mirones, gente que silba, gente que no silba, mujeres embarazadas, punks, neo hippies, niños pequeños, hare krishnas, soldados, taxistas, etcétera.

Lo más letal de la novela, sin embargo, no son las balas, sino la lengua mordaz del narrador, que al mismo ritmo de las mini uzzis, va despotricando contra el país, contra la ciudad, contras los colombianos de toda índole, criminales o no, políticos o no, incluso contra sí mismo, contra los pobres, una mayoría casi absoluta, contra el presidente y, por supuesto, contra el Papa, así este último no sea colombiano. Así, afirma, por ejemplo: “Treinta y tres millones de colombianos no caben en toda la vastedad de los infiernos. Hay que dejar un espacio prudente entre dos de ellos para que no se maten, digamos una cuadra, de suerte que si no se pueden ver por lo menos se divisen” (Vallejo 2002: 52). O también: “Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Esta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona” (28).

Frente a esta imagen tan poco glamurosa del país, se generó una polémica entre quienes consideraban que tanto la novela como la película representaban acertadamente la realidad nacional, por muy deprimente que

esto fuera, y los que, en cambio, sostenían que Vallejo era un provocador que falseaba la realidad. Reacciones éstas que no dejan de sorprender, si se tiene en cuenta que hablamos aquí de una novela, es decir, de un humilde o, si se quiere, modesto libro de ficción, y de una película, no de una autobiografía, ni de un testimonio, ni de un texto periodístico, sociológico o histórico, ni, decididamente, de un documental.³

Así lo hacía notar Juan Carlos González en su columna de *El Colombiano*, quien insistía en que los detractores de *La Virgen* se habían olvidado de un ínfimo detalle, como lo era el hecho de que, a pesar de su semejanza con la realidad, aquello era ficción:

Es sólo cine, con un argumento que parte de una obra de ficción, que puede estar cerca o no de la realidad, sin que eso le quite o le añada autenticidad [...]. No podemos negar que Medellín es una ciudad violenta, donde robar, amenazar y matar son verbos que se conjugan día a día [...] pero no compartimos el modo tan desmesurado en que fue presentado. De todas formas, es una licencia dramática lícita que no es posible censurar: esto no es un documental. Recordémoslo. (González 2000)

El periodista Germán Santamaría, director de una de las principales revistas del país, había encendido la mecha de la discordia al pedir que se prohibiera la exhibición de la película en los cines del país. Así lo escribía en la página editorial de la revista *Diners*: “Vamos a decirlo de manera directa, casi brutal: hay que sabotear, ojalá prohibir, la exhibición pública en Colombia de la película *La virgen de los sicarios*, basada en la novela del mismo nombre de Fernando Vallejo” (Santamaría 2000). ¿Por qué motivo? ¿Tan

³ Sobre este aspecto, consultar los estudios de Ana Serra, “La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso Nietzscheano” (2003), y de Anke Birkenmaier, “Dirty Realism at the End of the Century: Latin American Apocalyptic Fictions” (2006). En este último artículo, la crítica señala la cercanía de la novela y de la película al género testimonial y al documental. Sin embargo, si bien la crítica ha mencionado los aspectos autobiográficos y testimoniales de la novela, nadie pone en duda que *La virgen* es lo que es: una novela.

horripilante, tan mala, tan tediosa le había resultado a Santamaría, o era acaso que se había quedado dormido en la mitad de la película? No. Sus razones eran otras. Para empezar, estaba en desacuerdo con las “siniestras diatribas” que Vallejo había lanzado recientemente contra Colombia en un encuentro de escritores; además de eso, la película, según sus palabras, “suscita repugnancia”, produce “rubor” y, en resumidas cuentas, es una experiencia traumatizante que se resume en:

[...] una hora y cuarenta y cinco minutos de horror contra todo lo colombiano y contra Medellín, [en los que los protagonistas] se acuestan, se matan, matan y reducen a Simón Bolívar, al Papa, a los últimos presidentes de Colombia, a todos los antioqueños, a los colombianos en general, y por supuesto a Dios, en una manada de (Santamaría 2000)

Frente a la reacción de Santamaría, probablemente una de las más virulentas, encontramos la del también periodista Antonio Caballero, quien desde su columna en la revista *Semana* invitaba al público a ir a verla. Caballero arremete contra Santamaría diciendo que éste, en realidad, “no la critica por mala, sino porque le parece verdadera”. Además añade:

Colombia tiene muchas cosas buenas. Una de ellas es el escritor Fernando Vallejo. Otra, su novela *La Virgen de los sicarios*. Pero también tiene muchas cosas malas. Los sicarios, cómo no (y también su *Virgen*). Y, ante todo, una cosa mala que se presenta como cosa buena: la indignación patriótica por la imagen del país en el exterior [...] ¿Por qué quedan en la película, o en la novela original, los antioqueños y los colombianos y todos los demás como “una manada de...”? Pues [precisamente] porque matan, porque mueren, etc.: en las calles, en las iglesias, en el metro de Medellín. (Caballero 2000)

Fernando Vallejo, en respuesta a las críticas de Santamaría que, en una entrevista radial le acusa además de “convertir un resentimiento personal en toda una campaña contra la nación”, se defendía diciendo: “Colombia es

el país más asesino de la tierra. Colombia tiene más de 30.000 asesinatos al año. No podemos tapar el sol con un dedo, no podemos ocultar la verdad”.⁴

¿Qué había pasado? ¿Qué había llevado a Fernando Vallejo a convertirse en “el escritor más odiado y más leído de Colombia” para usar las palabras de Jorge Cuervo (2005)? ¿Cómo una obra de ficción había llegado a generar tanta polémica? Sus méritos literarios o artísticos, insisto, eran lo de menos. Lo que realmente interesaba era la forma en que Colombia o los colombianos aparecíamos en ella representados. Si una cosa ponía al descubierto dicha polémica era un evidente conflicto de identidad nacional: ¿En realidad, somos así? ¿Somos eso? ¿Queremos que nos vean así?

¿Que nos vean? ¿Que nos vean quiénes, se preguntaran ustedes? Pues los de afuera, todos los demás, es decir los que no son colombianos. Sin embargo, es muy probable que toda esta polémica que se suscitó en torno a *La Virgen* carezca de importancia e, incluso, de sentido, si se desconoce el contexto dentro del cual se gestó.

Si ustedes conocen a algún colombiano de los que viven allí, y cuando digo “ustedes” me refiero, otra vez, a todos los que no son de allí, es probable que en alguna ocasión, hablando con él o con ella, haya surgido como tema de conversación la “mala prensa” que tiene el país en el exterior. Con la expresión “mala prensa”, nos referimos fundamentalmente a todas las noticias que giran en torno a la guerrilla, los paramilitares, el narcotráfico, los desplazados, los secuestrados e incluso la pobreza, aunque esta última no suele ser noticia. En resumidas cuentas, con “mala prensa” denominamos a todo aquello que ofrece una imagen negativa del país en el exterior. ¿Y “mala” por qué? Fundamentalmente porque se considera que es una prensa que desinforma y transmite una imagen del país que no corresponde a la realidad: es decir, Colombia tiene cosas buenas también, aunque los medios rara vez se ocupen de ellas.

⁴ Cf. la conversación completa en: <http://www.youtube.com/watch?v=g4sgE7x9Q3c&feature=related> (último acceso: 06/02/2015).

La preocupación por la mala imagen del país en el exterior es una constante de la que puedo dar fe. Soy colombiana, llevo 11 años por fuera, y una de las épocas que mejor recuerdo de mi vida en el país fueron los cuatro años entre 1989 y 1993. 1989 fue el año en el que asesinaron al precandidato presidencial Luis Carlos Galán, y 1993 fue cuando Pablo Escobar, jefe del cartel de Medellín, fue abatido a manos de las fuerzas armadas de Colombia. Lo que hubo entre estas dos fechas fue una extensa cadena de asesinatos y bombas en todas las modalidades imaginables, como los paquetes bomba, los carros bomba y los camiones bomba, que explotaban en ciudades como Cali, Medellín y Bogotá a plena luz del día. Estos actos terroristas contra la población civil se realizaron en represalia por el tratado de extradición entre Colombia y los EEUU, mediante el cual se aprobaba que los narcotraficantes fueran juzgados en este último país. Las imágenes de los noticieros eran desoladoras. Y el miedo, lo peor. Recuerdo que muchas veces, particularmente en los peores atentados, los noticieros no sólo pasaban imágenes de las víctimas y de los estragos de turno, sino también cómo se había transmitido la noticia en el exterior. A veces, llegaban a mostrarnos imágenes de esos noticieros que informaban en sus países sobre lo que había ocurrido en el nuestro. ¿Con qué propósito lo hacían? ¿Para qué necesitábamos de esa mirada externa? ¿Para demostrarnos, acaso, que había vida inteligente allá afuera? ¿O a lo mejor, para que viéramos que no estábamos solos, que en realidad afuera sabían lo que estaba pasando, que tal vez les importábamos? No lo sé, pero allí estaba presente, una vez más, esa preocupación constante: *¿cómo nos ven? ¿Qué se ha dicho de nosotros? Así nos ven.*

Cada vez que vuelvo al país, y lo hago con relativa frecuencia, no es raro que alguien tarde o temprano termine haciéndome el siguiente comentario: “¡Qué mala imagen debemos de tener los colombianos por allá afuera! Las cosas que se deben decir, ¿no? Si la gente viniera, se daría cuenta de que éste es el paraíso”.

Definitivamente, no voy a disputar aquí si Colombia es el paraíso o no. Después de todo, incluso Colón, en su época, lo ubicó escandalosamente cerca, así que sospecho que algo de cierto habrá en ello. Pero sobre lo que sí quería atraer la atención, una vez más, es hacia la constante preocupación de un país por su propia imagen, por esa mirada que viene de afuera y que va de la mano de un “no somos así”/“no queremos ser así”/“no lo aceptamos”.

Incitado por el constante rumor de la “mala prensa” colombiana, el crítico Michael Palencia-Roth (2000) se dedicó a analizar y comparar, durante un período de un mes, las noticias sobre Colombia que aparecían en los periódicos nacionales y en los extranjeros. Al final de su investigación, llegó a una conclusión buena y a una mala. La buena era que nuestro mito de la “mala prensa” exterior, al parecer, era sólo eso: un mito. La mala era que la imagen del país en los periódicos nacionales era desastrosa. ¿Por qué? Según su investigación, en términos porcentuales, las noticias malas que circulan en el interior superan con creces a las del exterior, de tal forma que, al parecer, desde afuera no sólo no nos ven tan mal como creemos, sino que, además, desde dentro nos vemos muchísimo peor. La imagen negativa se explica por una razón muy simple, dice Palencia-Roth: “la imagen de Colombia dentro del país es pésima, pero esta imagen se basa en una realidad igual de pésima y entendida como tal por casi todo colombiano” (2000: 24). Visto así, tiene cierta lógica.

La polémica sobre *La Virgen* adquiere bastante sentido dentro de este contexto: el de un país que se debate constantemente entre lo que quiere ser (o cree que es) y la imagen que los medios de comunicación le devuelven de sí mismo. Una imagen que es problemática, no porque no sea cierta, sino porque no es abarcadora. El problema, como bien anota Palencia-Roth (2000: 24), no es tanto que los medios mientan al divulgar las noticias negativas del país, como es su responsabilidad, sino la evidente falta de balance entre éstas y las noticias positivas, que también las hay, por impensable que parezca.

Uno de los intentos mediáticos más memorables para contrarrestar esta mala imagen lo emprendió la campaña “Quiero a Medellín” durante la segunda mitad de la década de los 80. Por su elevado índice de homicidios, Medellín se había ganado por aquel entonces el honroso puesto de la ciudad más peligrosa del mundo. Según un estudio revelado por la Universidad de Antioquia, desde 1986 el homicidio se había convertido en la primera causa de muerte en la ciudad. Dentro del total de causas de defunción, el porcentaje de homicidios “se [había incrementado] del 3,5 % en 1976, al 8 % en 1980, al 17 % en 1985 [hasta] alcanzar el máximo del 42 % en 1991, año a partir del cual descendió hasta el 30 % en 1995 y 28 % en el 2002” (Cardona 2005: 203). Las tasas de homicidios en Medellín superaban con creces, aún en sus períodos de baja, a las de otras ciudades tristemente reputadas por los mismos motivos, como Río de Janeiro y Sao Paulo.⁵ Aquel era el Medellín de los sicarios a las órdenes de los capos del narcotráfico. Había tantos por entonces, que se estima que llegaron a conformarse hasta 300 bandas que sumaban, entre todas, unos tres mil hombres adiestrados para una sola causa: matar.⁶

Esta era la ciudad de la que nos hablaba Vallejo en su novela: una ciudad criminal, sanguinaria, desahuciada:

⁵ Según el mismo estudio de Cardona et al., “[l]a tasa anual de homicidio en el período descendió paulatinamente desde cifras superiores a 320 por cien mil habitantes en los primeros años hasta tasas que rondaron los 160 por 100 000 hab. en los últimos (fig.). A pesar de ello, las menores tasas en Medellín fueron más elevadas que las mayores tasas de grandes ciudades del continente americano, como Río de Janeiro con 61 por 100 000 hab. en 1992 y Sao Paulo con 44 por 100 000 hab. en 1994” (2005). Es decir, que el porcentaje de homicidios en Medellín durante estos años alcanzaba a doblar y triplicar al de las ciudades que le seguían en orden de peligrosidad en el continente americano (Cardona et al. 2005).

⁶ Son las cifras que se calculan en el reportaje investigativo de Egüez, “El desempleo del sicariato” (1990), publicado en la revista colombiana *Semana*, donde se aborda el problema de la desmovilización de numerosas bandas de sicarios tras la muerte de Pablo Escobar.

Podríamos decir, para simplificar las cosas, que bajo un solo nombre Medellín son dos ciudades: la de abajo, intemporal, en el valle; y la de arriba en las montañas, rodeándola. Es el abrazo de Judas. Esas barriadas circundantes levantadas sobre las laderas de las montañas son las comunas, la chispa y leña que mantienen encendido el fogón del matadero. La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque a la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y del cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan. (Vallejo 2002: 82)

Esa era la ciudad que la campaña mediática, “Quiero a Medellín”, trataba de ocultar, sin conseguirlo del todo. El eslogan, presente en la radio, en los anuncios de prensa, en la televisión, consistía en sólo seis palabras: “Diga con orgullo: Quiero a Medellín”. El logotipo era una flor roja en forma de corazón. La letra pegajosa del jingle que pasaban frecuentemente por las emisoras, hablaba de un Medellín sin problemas, rebosante de amor, de paz, de vida, lleno de mujeres lindas, de gente trabajadora, de buenas intenciones, todo lo cual se resumía, por supuesto, en esa imagen idílica que muchos habrían querido ver constatada en la realidad: la de una ciudad con futuro. El anuncio de la televisión, de casi un minuto de duración, venía acompañado, además, de imágenes que subrayaban aún más esta idea de progreso: niños jugando en las calles, parejas sonrientes, un metro moderno, edificios altos que no alcanzan a ser rascacielos, en pocas palabras, si algo vendía Medellín en ese anuncio era la imagen de una urbe edénica como pocas, según los estándares occidentales más exigentes.⁷

¿Qué imagen era la verdadera, la de Vallejo, la de las estadísticas de criminalidad, la de la ciudad edénica? ¿Quién mentía? ¿O es que acaso convivían estas dos facetas en la realidad de la ciudad y también del país?

⁷ El vídeo del anuncio televisivo puede verse en el siguiente enlace de Youtube: <http://es.youtube.com/watch?v=i47FgnG9Ye8&feature=related> (último acceso: 06/02/2015).

¿Podría haber un lugar al mismo tiempo tan letal y tan maravilloso? No hay una sola respuesta, pero me limitaré a señalar sólo algunas.

Mario Vargas Llosa, en visita que hizo a Colombia en el año 1999, hacía referencia a la sorprendente ambivalencia de un país desgarrado entre fenómenos como el narcotráfico, el terrorismo, la guerrilla y la impunidad, y lo que el escritor catalogó como una marcada “efervescencia cultural”. Es al menos lo que pudo constatar a su paso por el Festival de Teatro de Manizales, La Feria del Libro de Medellín y el Festival Internacional de Teatro de Cali, todos ellos caracterizados por una afluencia masiva de gente y por un vigor, una avidez y un humor insólitos en circunstancias tan adversas (cf. Vargas Llosa 1999). Eventos como la Feria del Libro, Ópera al Parque y los Festivales Internacionales de Teatro y Poesía, son apenas algunos ejemplos del admirable esfuerzo colectivo de un pueblo por buscar alternativas, construir futuro y no dejarse avasallar por sus propias circunstancias sociales. Así lo hace anotar también Juan Gustavo Cobo Borda, quien pone de manifiesto la complejidad o doble personalidad de un país como Colombia que “ostenta la paradójica condición de ser a la vez un país violento y un país culto” (Cobo Borda 1998: 89).

Dicha ambivalencia está presente también en el discurso que dio el entonces presidente, Andrés Pastrana, en enero de 1999, al inicio de los diálogos de paz con las FARC.

En éste, Pastrana contrarresta la gravedad del momento, mencionando al final de su intervención algunos de los iconos populares del mundo de la música, las artes y las letras, que como contrapartida a la imagen violenta, constituyen símbolos positivos de identidad:

Colombia no puede seguir dividida en tres países irreconciliables, donde un país mata, el otro país muere, y un tercer país horrorizado agacha la cabeza y cierra los ojos. Esa división debe terminar, y sólo juntos podremos sobrevivir [...] No perdamos más tiempo, no más huérfanos llorando destrozados sobre los ataúdes de los padres, no más niños empuñando armas, no frustremos otra generación de colombianos [... Colombia es] una patria unida con un destino

común, segura de sí misma, una bandera que nos hace vibrar ante la gloria de Gabo y la maestría de Botero, de la jugada prodigiosa del Pibe Valderrama o del Chicho Serna, la letra original y moderna de Shakira o Los Aterciopelados, la ciencia de Manuel Patarroyo y de Rodolfo Llinás, la sublime emoción de esta mañana llanera y el profundo orgullo de ser colombianos. (Pastrana 1999)

Yo no habría podido decirlo mejor. Shakira es tan colombiana como nuestros muertos y nuestros sicarios, ni más faltaba. El mensaje no deja lugar a dudas: tenemos un país que mata y uno que muere, pero también tenemos música y goles. No todo está perdido.

Vallejo, por supuesto, en su postura de denuncia de ese país violento, estaba a salvo de cualquier mención en el discurso presidencial. Era improbable que el ex presidente Pastrana le hubiera abierto un lugar junto a ese ramillete de productos de exportación “positivos” como pueden serlo Botero, García Márquez o el Pibe Valderrama. Y esto es así, no tanto porque no lo merezca, sino porque su novela, lejos de servir como contrapeso a la violencia, hunde el cuchillo en la llaga hasta hacerla sangrar. *La Virgen de los sicarios* no nos hace mover las caderas como Shakira, sino que nos enfrenta a aquella faceta del país que más nos incomoda, la que más nos duele e, incluso, nos hace sonrojar.⁸

Pastrana saca a colación, así, esos “dos países” a los que habían hecho mención Vargas Llosa y Cobo Borda; los dos países que en *La Virgen de los sicarios* y la campaña “Quiero a Medellín” aparecen divididos de una manera excluyente: el país violento, por un lado, y, por otro, el país que existe a pesar de este último, es decir, el de la cara amable, la cultura, la ciencia, el entretenimiento. Que éstas son las dos caras de la moneda, es algo que difícilmente puede ponerse en cuestión. Nos pueden gustar más o menos, pero el asunto es que están allí. Y anular cualquiera de estas dos facetas sería falsear la realidad. Tal como afirmó uno de los espectadores

⁸ Como afirma Renata Egüez, “[a]mbos, libro y filme, cumplieron su parte en una aproximación más comprensiva de la realidad *not for export*” (2006: 1).

que asistieron al estreno de *La Virgen* en los cines, al responder a la pregunta de qué opinaba sobre la polémica generada por la película, declaró: “si prohíben esto es como si no existiéramos, es como desconocer los que hemos sido en los últimos 20 años”.⁹

La pregunta que cabe hacerse en este punto, es cómo se comunican estos “dos países”, cómo conviven, qué responsabilidades o compromisos los conectan. La cultura en sus diversas manifestaciones, como la literatura, el arte, la música, el cine, el folclor, se han caracterizado siempre por su carácter ambivalente: por un lado, tienen un componente de entretención, evasión o compensación, pero, por otro lado, se constituyen también en espacios de resistencia y reflexión. Desde allí se pueden liderar batallas y ganar alguna que otra guerra.

Tal es el caso de *La Virgen de los sicarios*. Si bien la imagen del país en ella nos puede resultar caricaturizada, exagerada, estrecha, ésta es sólo una estrategia narrativa cuyo fin es producir en el lector o espectador un sentimiento de desautomatización frente a la realidad.¹⁰ Bajo la lupa vallejana, esa violencia que se nos había vuelto tan cotidiana, de golpe nos salta como un monstruo a la cara. De repente somos forzados a ver y aceptar aquello que también somos, animales violentos, atrapados en una maquinaria de muerte que tiene que parar o, mejor, que tenemos que detener cuanto antes. Una maquinaria de muerte de la que todos somos responsables, así sólo sea por engrasarla con uno de sus combustibles más

⁹ Cf. ésta y otras reacciones en el artículo “Cosas peores se ven a diario”, lanacion.com: <http://www.lanacion.com.ar/326109-cosas-peores-se-ven-a-diario> (último acceso: 06/02/2015).

¹⁰ Pablo Restrepo-Gautier en su artículo, “Lo sublime y el caos urbano: visiones apocalípticas de Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo” (2004), examina la representación de la ciudad en la novela, proponiendo que sus defectos se resaltan y exageran, echando sombra sobre los aspectos positivos de la ciudad, y generando como resultado la caricatura de la misma. En la novela, Medellín se transforma en “una caricatura grotesca, en una ciudad monstruo que se aleja de su modelo, debido en parte al uso de técnicas afines a la novela gótica inglesa cuyas bases teóricas radican en la estética del terror” (Restrepo-Gautier 2004: 97).

eficaces: el de la indiferencia. Tal como afirma María Fernanda Lander, la actitud impertérrita de los sicarios y, en particular, del narrador, “se ofrece, a la misma vez, como el ataque final y como juicio acusador a la sociedad que los produjo” (2007: 290).

¿Habrían sido tan efectivas la novela o la película si nos hubieran presentado una visión más equilibrada, comedida, en cualquier caso, una visión más acorde con la realidad? Desde luego que no. Aunque sí habrían sido menos polémicas. Pero creo que una de las mayores virtudes de *La Virgen* consiste, precisamente, en su capacidad de enfrentarnos a nuestros propios demonios, a ese lado oscuro de la realidad del que nos resultaría más cómodo escapar. Si la ficción cumple a veces una función evasiva, *decididamente* la obra de Vallejo es el peor lugar para buscar refugio. Se preguntaba una crítica por la razón que habría llevado al escritor a elegir la novela sobre otros géneros de no-ficción como el testimonio, la autobiografía o el ensayo periodístico, aparentemente más en contacto con esa realidad cruda que aparece reflejada en sus páginas.¹¹ Vallejo mismo responde, sin proponérselo, a ese interrogante, al afirmar que así como “Cervantes había puesto a un loco a decir cosas... el personaje de mis libros, que no necesariamente soy yo, tiene la libertad del irresponsable, del demente” (Vallejo 2003). La ficción, efectivamente, suele ser un espacio más libre, seguro y, a veces, eficaz que otras palestras aparentemente más comprometidas. Y Vallejo, a través de su personaje Fernando, ha hecho buen provecho de esta libertad y, además, lo ha hecho con ingenio. Con humor. Lo cual se agradece. Esta última es una de las facetas que ha pasado

¹¹ Reflexionando sobre la peligrosa cercanía de la ficción y la realidad en novelas como *La virgen de los sicarios*, Anke Birkenmaier se pregunta por la razón que pudo llevar a estos autores a elegir la ficción sobre géneros como el testimonio o el documental: “Even though they are close to the documentary or the testimonio, the novels return to fiction in order to question the immediacy of the real suggested by contemporary mainstream culture ... Why stay with the novel? Why have these writers not taken to non-fiction works, as did GM...? What is it that makes the novel more attractive than the more documentary genres of autobiography, testimony or investigative journalism?” (2006: 490)

casí desapercibida para la crítica, a pesar de ser una de las mayores riquezas del texto: porque a pesar de ser un libro amargo, *La Virgen de los sicarios* es, por encima de todo, un libro divertido. Fernando, como el Quijote, no es sólo un presunto demente, sino además, un loco que hace reír, y de allí la profunda ambivalencia del texto. Ambivalencia que se pierde lastimosamente en su adaptación cinematográfica. Sin embargo, esto es materia de un estudio que aún está por hacerse.

Quisiera terminar diciendo, que si bien las reacciones iniciales frente a la obra de Vallejo fueron tan encontradas, en la actualidad muy pocos disputarían la calidad literaria de *La Virgen*. Su voz, al comienzo tan provocadora y disidente, ha terminado perdiendo el vigor y la frescura de antaño. Casi puede decirse que su irreverencia se ha institucionalizado. Ya no es el loco para esconder en el ático. A lo mejor, uno de estos días hasta el presidente Juan Manuel Santos, en un hipotético discurso patriótico, se anima y lo incluye en su lista de productos de exportación, junto a Shakira, Gabo y Juanes. No sorprendería. Tanto así cambian las cosas, aunque, en el fondo, parezca que no cambian nada.

Bibliografía

- Birkenmaier, Anke (2006): "Dirty Realism at the End of the Century. Latin American Apocalyptic Fictions", en: *Revista de estudios hispánicos* 40.3, pp. 489-512.
- Caballero, Antonio (2000): "Vayan a verla", en: *Semana* 18/12/2000, <http://www.semana.com/opinion/articulo/vayan-verla/44384-3> (último acceso: 06/02/2015).
- Cardona, Marleny, et al. (2005): "Escenarios de homicidios en Medellín (Colombia) entre 1990-2002", en: *Revista Cubana de Salud Pública* 31.3, pp. 202-210, <http://scielo.sld.cu/pdf/rcsp/v31n3/spu05305.pdf> (último acceso: 06/02/2015).
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1998): "Colombia. Cultura y violencia", en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 582, pp. 89-93.

- “Cosas peores se ven a diario” (2001), *lanacion.com* 09/08/2001, <http://www.lanacion.com.ar/326109-cosas-peores-se-ven-a-diario> (último acceso: 06/02/2015).
- Cuervo, Jorge Iván (2005): “Fernando Vallejo y la nueva Colombia”, en: *Semana* 24/07/2005, <http://www.semana.com/opinion/articulo/fernando-vallejo-nueva-colombia/73853-3> (último acceso: 06/02/2015).
- Egüez, Renata (2006): “Colombia. Una cultura bajo el signo de la ambivalencia”, en: *Diálogos Latinoamericanos* 11, pp.1-15.
- (1990): “El Desempleo del Sicariato”, en: *Semana* 05/03/1990, <http://www.semana.com/especiales/articulo/el-desempleo-del-sicariato/13035-3> (último acceso: 06/02/2015).
- Franco, Saúl (1999). *El quinto: No matar. Contextos explicativos de la violencia en Colombia*. Bogotá.
- (1997): “Violencia y salud en Colombia”, en: *Revista Panamericana de Salud Pública* 1.2, pp. 93-103.
- González, Juan Carlos (2001): “La virgen de los sicarios, de Barbet Schroeder; La toma de la embajada, de Ciro Durán; Diástole y sistole, de Harold Trompetero. Tríptico nacional”, en: *El Malpensante* 29, pp. 95-97.
- Kliksberg, Bernardo (2007): “Mitos y realidades sobre la criminalidad en América Latina: algunas anotaciones estratégicas sobre cómo enfrentarla y mejorar la cohesión social”, <http://www.fiiapp.org/pdf/publicaciones/34ae050504ea72bd5c104ee82e984859.pdf> (último acceso: 06/02/2015).
- Krug, Etienne G./Dahlberg, Linda L./Mercy, James A./Zwi, Anthony B./Lozano, Rafael (eds.) (2003): *Informe mundial sobre la violencia y la salud*, http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/112670/1/9275315884_spa.pdf?ua=1 (último acceso: 06/02/2015).
- Lander, María Fernanda (2007). “La voz impenitente de la ‘picaresca colombiana’”, en: *Revista Iberoamericana* 73.218/219, pp. 287-299.

- Palencia-Roth, Michael (2000): “¿Tiene Colombia cultura? Una radiografía de su imagen dentro y fuera del país”, en: *Revista de Estudios Colombianos* 21, pp. 20-25.
- Pastrana, Andrés (1999): “Camino hacia la paz”, en: *Andrés Pastrana, Biblioteca Presidencial*, <http://www.andrespastrana.org/biblioteca/camino-hacia-la-paz/> (último acceso: 06/02/2015).
- Restrepo-Gautier, Pablo (2004): “Lo sublime y el caos urbano. Visiones apocalípticas de Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo”, en: *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33.1, pp. 96-105.
- Serra, Ana (2003): “La escritura de la violencia. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso Nietzscheano”, en: *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 32.2, pp. 65-75.
- Santamaría, Germán (2000): “Prohibir al sicario”, en: *Semana* 06/11/2000, <http://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3> (último acceso: 06/02/2015).
- Vallejo, Fernando (2002): *La Virgen de los sicarios*. Bogotá.
- (2003): “Mi obra es fruto del remordimiento”, en: *El País*, 28/07/2003, <http://historico.elpais.com.co/paisonline/notas/Junio282003/vallejo.html> (último acceso: 06/02/2015).
- (2000): “Entrevista radial para W Radio”, <https://www.youtube.com/watch?v=g4sgE7x9Q3c> (último acceso: 06/02/2015).
- Vargas Llosa, Mario (1999): “Los sicarios”, en: *El País*, 04/10/1999, http://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html (último acceso: 06/02/2015).

Filmografía

- Schroeder, Barbet (dir.): *La Virgen de los sicarios* (2000).

Julia Borst (Universidad de Bremen)

“El espeluznante historial de las fechorías de los inmigrantes haitianos”: el desmontaje del discurso antihaitiano en *La Avalancha* de Manuel Matos Moquete

1. Reflexiones introductorias sobre violencia y antihaitianismo

Haití es nuestro sortilegio, pero es también nuestra pasión acariciada e inevitable. Sin Haití no tuviésemos de que enorgullecernos como nación. Nuestros héroes, nuestro himno, nuestra bandera, se los debemos a Haití. Y los patriotas de nuevo cuño sólo pueden manifestar su patriotismo frente a Haití. Haití es nuestro deporte nacional, los demás son productos importados y temporeros. Nos apasionaban por momentos, y ni siquiera como el fútbol a los argentinos, cuya nacionalidad se juega en un gol. En nosotros no, toda la irracionalidad del fanatismo criollo se yergue frente Haití. (Matos Moquete 2005a: 135).

Con estas palabras el escritor y crítico literario Manuel Matos Moquete describe las relaciones haitiano-dominicanas en un ensayo de la colección *En la espiral de los tiempos*, publicado por primera vez en 1998. Esa relación, según él, siempre ha dado “sentido a la dominicanidad” (Matos Moquete 2005a: 135). Esta observación señala la implicación que el país vecino tiene en los discursos políticos y culturales en la República Dominicana. A pesar del apoyo en varios sectores como consecuencia del terremoto del 12 de enero del 2010 en Haití, las relaciones entre ambos países siempre se han visto marcadas más por tensiones y hostilidad que por amistad. Ya en la era de Trujillo habían tocado fondo, puesto que este régimen se caracterizaba por su retórica antihaitiana, culminando con la masacre de la población de descendencia haitiana en la región fronteriza en 1937. Este así denominado antihaitianismo ya data de la época de la independencia, pero sigue persistiendo hasta la actualidad, como Matos Moquete lo aborda en la cita arriba indicada.

En primer lugar, el antihaitianismo también representa una forma de violencia, ya sea éste un habla o simplemente una retórica discriminativa. Reemtsma, en su estudio sobre confianza y violencia en la época moderna, define la violencia como una agresión al cuerpo del otro sin que el agresor tenga el consentimiento de su víctima. Con esta definición subraya que el cuerpo “físico” del individuo es la referencia primordial, que, según el sentido común, se tiene en cuanto al concepto de violencia. De este modo la idea de violencia es netamente corporal, puesto que se relaciona implícitamente como una agresión física (cf. Reemtsma 2008:104s.).¹

Sin embargo, las formas de manifestación de la violencia son diversas, por ejemplo, Imbusch distingue entre una violencia psíquica y física. Mientras que la violencia física quiere dañar, herir o matar a otra persona, la violencia psíquica se sirve en particular de palabras, gestos, imágenes, símbolos o la supresión de ciertas vitalidades. Sus daños no son siempre externamente visibles, pueden permanecer ocultos (cf. Imbusch 2003: 23). Esta distinción hecha por Imbusch nos puede ayudar a comprender la violencia particular representada en la novela *La Avalancha* del escritor Manuel Matos Moquete que se estudiará a continuación.

Desde este enfoque, la violencia desempeña una función crucial en *La Avalancha*, pues no sólo recurre a la discriminación racista como forma de violencia psíquica, sino que también fija nuestra atención en el hecho de que ese fenómeno produce a la vez violencia física. Por esta razón, nos dedicaremos en este estudio a analizar dicha novela. El fenómeno del anti-haitianismo en el pasado se ha manifestado varias veces en la literatura, tanto en textos haitianos como en textos dominicanos. En su artículo de los noventa del siglo XX, Frauke Gewecke (1993: 48-61) mostró que *el Corte* como evento traumatizante apareció una y otra vez en la producción cultural. Todos conocemos *El Masacre se pasa a pie* de Freddy Prestol Castillo que pone su atención en la matanza de 1937 como punto culminante de la

¹ Con respecto a la tipología de violencia de Reemtsma cf. también el artículo de Buschmann.

violencia antihaitiana o su equivalente muy conocido haitiano *The Farming of Bones*, publicado por la escritora haitiano-estadounidense Edwidge Danticat. Al ver la importancia del problema de la inmigración haitiana hoy en día, hemos escogido *La Avalancha*, un texto poco conocido, pero a la vez muy importante, porque es uno de los pocos que tematiza la situación actual de los inmigrantes haitianos en la República Dominicana.

Para analizar el discurso sobre el antihaitianismo en la novela, daremos, en primer lugar, una breve introducción a la situación actual de los inmigrantes haitianos en la República Dominicana y al origen de este flujo migratorio. En segundo lugar, describiremos las raíces de esas tendencias antihaitianas y expondremos la práctica discursiva de la ideología antihaitiana enfocándola particularmente en la era de Trujillo. En tercer lugar, analizaremos la novela *La Avalancha* del escritor dominicano Manuel Matos Moquete y estudiaremos cómo el texto reproduce los estereotipos antihaitianos y cómo los desenmascara enseguida, transformándolo en una “ficción que duele”.

2. La situación actual de los inmigrantes haitianos en la República Dominicana

La inmigración haitiana en gran escala a la República Dominicana ocurrió durante la primera ocupación militar estadounidense (1916-1924) de la parte oriental de la isla Hispaniola, debido al boom de las inversiones extranjeras en la industria azucarera dominicana, provocando así una gran demanda de mano de obra barata, hecho que atraía a muchos braceros haitianos.

Esa tendencia migratoria continúa hasta la actualidad. Mientras que los predecesores de los inmigrantes actuales sólo se quedaban en el país durante la cosecha, se estima que ahora viven en el país más o menos 500.000 haitianos y dominicanos de ascendencia haitiana. El número exacto varía,

pues nunca se ha determinado oficialmente.² Además, hace falta una definición explícita de quiénes son “los haitianos”, puesto que no está reglamentado el estado legal de los residentes permanentes de ascendencia haitiana ni tampoco de los hijos de haitianos nacidos en la República Dominicana (según Scuriatti (2001:83), los últimos representan probablemente el 50% de los haitianos indocumentados en el país).

Muchos sectores de la economía dominicana dependen de estos trabajadores, no importando que éstos vivan en condiciones miserables o sufran la grave discriminación. Varios estudios confirman las condiciones insostenibles que se manifiestan en la falta de acceso a los servicios públicos, una explotación permanente y las deportaciones arbitrarias posibles por el incierto estado legal.³

Durante la primera mitad del siglo XX, los haitianos trabajaron principalmente en los ingenios azucareros. Pero debido a la caída de esa industria en los años ochenta del siglo pasado y a la diversificación de la economía dominicana en general, los inmigrantes se abrieron paso en otros sectores de la agricultura y en los crecientes sectores de la construcción y del turismo, penetrando a la vez en las zonas urbanas. La mayor visibilidad de trabajadores migrantes haitianos ha desencadenado los antiguos resentimientos en algunos dominicanos, despertando de nuevo el miedo inveterado a la invasión pacífica y llevando incluso a actitudes abiertamente hostiles y violentas (cf. Amnistía Internacional 2007: 4). En los últimos años ha sido preocupante la frecuencia de los informes sobre agresiones racistas y xenófobas contra trabajadores migrantes haitianos y dominicanos de ascendencia haitiana. Los reportes de organizaciones no-gubernamen-

² Scuriatti señala que, en un informe del Banco Mundial, se habla de 400.000 a 1 millón de inmigrantes haitianos, mientras que la mayoría de las organizaciones no-gubernamentales parten de aproximadamente 500.000 (cf. Scuriatti 2001: 81). Otros informes indican cifras similares (cf. Amnistía Internacional 2007: 1; Wooding/Moseley-Williams 2004: 37; National Coalition for Haitian Rights 1996: 2).

³ Cf. entre otros National Coalition for Haitian Rights 1996; Amnistía Internacional 2007; Wooding/Moseley-Williams 2004.

tales como Amnistía Internacional constatan que muy frecuentemente ciudadanos dominicanos atacaban a personas supuestamente haitianas y, aunque las autoridades dominicanas intervinieron en algunos casos, a menudo sólo se investigaron parcialmente los incidentes. Es más, las autoridades dominicanas siguen guardando silencio sobre el problema y reiteradamente niegan la continua discriminación, tolerando al mismo tiempo el estado ilegal de la mano de obra haitiana (cf. Amnistía Internacional 2007: 12). Por lo tanto, se puede constatar que todavía persisten el antihaitianismo y la discriminación (cf. Amnistía Internacional 2014: 7s.).⁴

3. El nacionalismo dominicano y el discurso antihaitiano

Frente a la persistencia del antihaitianismo dominicano, se debe estudiar sus orígenes en la historia y su papel en el contexto de la constitución de la nacionalidad dominicana ya que ésta se vio considerablemente influenciada por las tensiones entre los dos países. Estas tensiones existieron desde la época colonial basándose en la ocupación haitiana del territorio dominicano (1822-1844), a la cual le siguió la independencia de la parte oeste de la isla. Baud constata que “[el] hecho de que [la República Dominicana] tuviera que liberarse de una ex-colonia similar, y no de un poder colonial, ha contaminado desde entonces al nacionalismo dominicano” (1999: 155), formando por consiguiente, según el sociólogo e historiador dominicano Franco Pichardo (2003: 114), el fundamento del antihaitianismo.

Esa experiencia histórica, que llegó a crear antipatías mutuas y estereotipos hostiles, tenía una gran influencia en la fundación de la nacionalidad, puesto que las élites dominicanas –en vista de que consideraban al vecino haitiano como una amenaza de la propia soberanía– definían la identidad dominicana en oposición a la alteridad haitiana (cf. Fennema 1999). Mejor

⁴ Un ejemplo actual en lo que respecta a la discriminación oficial de los inmigrantes haitianos son los intentos de negarles la nacionalidad dominicana a niños de haitianos ilegales nacidos en la República Dominicana (cf. Amnistía Internacional 2014: 8; Amnistía Internacional 2009: 5s.; Amnistía Internacional 2007: 21s.).

dicho, a pesar de la gran variación étnica de la propia población, las elites dominicanas alegaban su supuesto origen español, contraponiéndose el pueblo dominicano como nación hispana y católica a la “raza” haitiana supuestamente caracterizada por su origen y sus costumbres africanas y su supuesta carencia de cultura. Conforme a Baud, este españolismo “simbolizaba el deseo de la débil e insegura elite dominicana de asirse a sus ancestros europeos y seguir siendo parte del mundo ‘civilizado’”(1999: 156). Se consideraba entonces a la población ex-esclava de Haití como la antítesis de la civilización y el símbolo del barbarismo, negando los orígenes africanos de la propia nación.⁵ Matibag, basándose en un ensayo de Valerio Holguín, constata que los tropos dominicanos de la “primitividad haitiana” han creado toda una serie de oposiciones como “civilizado/salvaje”, “cultural/natural”, “catolicismo/vudú”, “hispano/africano”. Según él, esta barbarización del haitiano no sólo servía para diferenciar la propia identidad de la alteridad haitiana, sino también para justificar las exigencias territoriales de los dominicanos así como la explotación de los trabajadores inmigrantes (cf. Matibag 2003: 163s.). Es decir, al contrario de otros países latinoamericanos, la República Dominicana externalizó el problema conceptualizando una nación homogénea en lugar de una población étnicamente variada, dirigiendo ideas racistas que resultaron de este proceso a Haití y evocando una “amenaza negra” que compromete la cultura e identidad dominicana (cf. Baud 1999: 154s.). Esto es en sí problemático, puesto que ambos pueblos son descendientes de europeos y africanos, tal como lo destaca, entre otros, el sociólogo Dore Cabral (1995: 238). Esa percepción de los orígenes de la nación dominicana permite a Franco Pichardo emitir el siguiente juicio en un tono burlón:

⁵ Gewecke menciona igualmente esa variante dominicana de la dicotomía “civilización/barbarie” (cf. 1996: 87). Constata que dado el hecho de que los africanos esclavizados fueron equiparados al vecino haitiano y estigmatizados como bárbaros, no servían como sujeto de identificación, por lo cual se recurría al mito del indio como primer dominicano.

Somos el único país del mundo donde el negro no es negro. Ni mucho menos, ¡Dios nos libre!, tiene vinculación con África. El hombre de color dominicano es “indio” [...]. El negro dominicano, no es negro, lo repito, ni puede serlo, porque para nosotros los negros vienen de Haití y los haitianos vienen del África, y el pueblo dominicano, habitante de este “paraíso racial” donde la discriminación ni existió, ni existe, ni asomó nunca, el negro nuestro, vino del cielo. (2003: 113)

Según Baud, a partir de fines del siglo XIX, el antiguo miedo al poder militar haitiano fue progresivamente sustituido por sentimientos de desdén con respecto a una sociedad que luchaba con evidentes problemas económicos y políticos. A consecuencia de este desprecio y de la creciente inmigración haitiana, se formó un antihaitianismo que subrayaba el factor racial y étnico y que creaba un sentimiento de superioridad en muchos dominicanos (cf. 1999: 161).

La herencia de esa ideología encontró su expresión más extrema durante la dictadura de Trujillo (1930-1961), provocando un antihaitianismo considerablemente agresivo que tenía una dimensión tanto cultural como “racial” (cf. 156) y cuyo objetivo era defender la supuesta identidad europea de los dominicanos. Los representantes más importantes de esa retórica política que constituye el origen de muchos prejuicios persistentes hasta la actualidad son Manuel Arturo Peña Batlle y Joaquín Balaguer.⁶ Peña Batlle, que es más nacionalista e hispanista de derecha que racista (cf. Wooding/Moseley-Williams 2004: 21), afirma que el pueblo dominicano procede directamente de los colonizadores españoles, fijando el origen de la nación dominicana a principios de la época colonial. Sin embargo, al reevaluar la herencia española, Peña Batlle critica masivamente la “política derrotista de España” (Baud 1999: 164) y “su mala administración” (164) que veía fundado en el origen del establecimiento de la colonia francesa y la bipartición del territorio debido a la independencia de Haití. De ella resultaba la degeneración de una identidad vital ya existente, lo que anun-

⁶ Cf. Scuriatti 2001: 82; National Coalition of Haitian Rights 1996: 9.

ciaba el fin de la homogeneidad cultural y “racial” de la isla por la forzada coexistencia de dos culturas, la “blanca” y la “negra”. Según Peña Batlle la “cultura negra” carece además de desarrollo cultural y progreso moral debido al sistema esclavista inhumano de los franceses (cf. Baud 1999: 165). Joaquín Balaguer –quien después de la muerte de Trujillo se convierte en “el símbolo de la continuidad del nacionalismo conservador dominicano del siglo XX” (Baud 1999: 168)– adopta una posición más racista, pues afirma que la “raza” haitiana sea inferior “racial” y culturalmente. Según Baud, Balaguer da como un hecho comprobado la existencia de una nación dominicana homogénea y estática que se caracteriza por su cultura europea y ascendencia española. No obstante, ésta sufrió desde el siglo XIX por las tendencias imperialistas haitianas (el así denominado “imperialismo haitiano”). Por lo tanto, Balaguer percibe a la nación haitiana como principal enemigo, reprochándole ser una amenaza tanto cultural como “racial” y debilitar inevitablemente a la nación dominicana por la “mezcla de razas” (cf. Baud 1999: 170). En su argumentación evoca claramente el antiguo miedo a una nueva invasión por los inmigrantes haitianos.

Es cierto que la era de Trujillo fue el apogeo del antihaitianismo dominicano; sin embargo, en la actualidad el discurso antihaitiano ya no forma parte de la ideología oficial a gran escala y la xenofobia es menos virulenta (cf. Wooding/Moseley-Williams 2004: 94). Muchos intelectuales intentan igualmente superar los estereotipos raciales, lo que muestran, entre otros, Veloz Maggiolo (cf. 1977: 95) y Matibag (cf. 2003: 164-167) en sus estudios sobre el tema haitiano en la literatura. No obstante, esa época resulta muy importante en vista de que la mayoría de la retórica anti-haitiana tiene ahí su origen (cf. Wucker 1999: x). Además, la campaña de acoso de Balaguer contra su rival de ascendencia haitiana José Francisco Peña Gómez en las elecciones presidenciales de los años 90 del siglo XX y la reedición de sus ideas de la invasión haitiana y de la desnacionalización “racial” y cultural en *La Isla al revés* en 1983 prueban la persistencia de

este discurso. Debido a la gran influencia de Balaguer en el panorama político durante muchas décadas, se mantiene un ambiente haitianóforo e incluso se crea una nueva generación de autores antihaitianos, entre ellos Manuel Núñez y su obra *El Ocaso de la nación dominicana* (1990), reeditada en 2001,⁷ que continúa sirviéndose de los argumentos antihaitianos de larga tradición, sosteniendo, por lo tanto, las agresiones y la discriminación frente a los inmigrantes (cf. Sagás 1993: 4). En la segunda edición de su estudio, Núñez etiqueta por ejemplo a la minoría haitiana como “caballo de Troya” (2001: xv) y habla de una desnacionalización de la mano de obra, de la cultura y del territorio dominicano a causa de la constante inmigración haitiana (cf. 41-66). No entraremos en detalles, sólo destacamos que la tradición del antihaitianismo sigue persistiendo y que la presencia haitiana aún es motivo de un intenso debate público y político,⁸ pues saca a la luz reiteradamente la vieja retórica antihaitiana.

4. El desmontaje del discurso antihaitiano en la novela *La Avalancha* de Manuel Matos Moquete

A la pregunta de por qué se había dedicado al tema de la inmigración haitiana en la sociedad dominicana actual, Manuel Matos Moquete respondió que quería ocupar el vacío en la literatura dominicana que hasta ahora carecía de una novela enfocando ese asunto.⁹ Sin duda había textos que ya

⁷ La obra de Núñez creó toda una polémica, así Odalís G. Pérez ha escrito el estudio *La Ideología rota* (2002) para ofrecer una lectura crítica del *Ocaso de la nación dominicana* y para desmontar la argumentación de Núñez.

⁸ Cf. p. ej. las intenciones del gobierno dominicano en los últimos años de privarles de la nacionalidad dominicana a dominicanos de ascendencia haitiana lo que fue denunciado por Amnistía Internacional (2014).

⁹ Entrevista inédita con Manuel Matos Moquete, Santo Domingo, 2 de junio del 2009, realizada por la autora. En la misma entrevista Matos Moquete subraya que pasó su infancia en la región fronteriza, lo que indica como una razón para su vínculo con el tema de Haití. También relata la influencia del espacio fronterizo y de la cultura haitiana en su infancia en su ensayo „Haití en mi pasión“ (cf. Matos Moquete 2005b).

habían tocado el tema haitiano,¹⁰ sin embargo, la literatura dominicana, como lo confirmó Matos Moquete, carecía de una novela que tratara el destino del inmigrante haitiano de hoy en día, motivo por el cual se decidió a escribir la novela *La Avalancha*¹¹ que publicó en agosto de 2006.¹²

En esta novela se cuenta la historia del barrio Los Hospedajes que parece ser invadido por una avalancha de mano de obra extranjera y que sucumbe ante una ola de crímenes (cf. A 13). Describe la ubicuidad de los prejuicios antihaitianos en una sociedad que tiende a atribuir la culpa de todo a los inmigrantes, auto-compadeciéndose por sus propios fracasos; una sociedad que se deleita con los espantosos crímenes supuestamente cometidos por los extranjeros y que, por su obsesión desmesurada con esa idea, recurre finalmente a la fuerza para combatir esas fechorías. El texto expone una situación absurda en la cual los prejuicios hacia “el Otro” se agravan hasta que estalla la violencia.

Por un lado, la novela utiliza muchos elementos que caracterizan la situación de los trabajadores haitianos en la República Dominicana como las deportaciones a cualquier hora, el control arbitrario de documentos o el empleo en la construcción. Se recurre al motivo del tráfico de trabajadores, de las condiciones de vida miserables y de la discriminación. Por consiguiente, Matos Moquete traza un cuadro bastante realista de la situación de los haitianos. Pero el texto va más allá, pues, por otro lado, enfrenta al lector con un sinnúmero de argumentos antihaitianos preponderantes en partes de la población nativa.¹³

¹⁰ Cf. p.ej. Veloz Maggiolo 1977; Gewecke 1993.

¹¹ A continuación se citará de la novela *La Avalancha* de Manuel Matos Moquete marcada con la sigla “A”. El número de páginas se refiere a la edición indicada en la bibliografía.

¹² En 2008, se publicó otra novela tratando el tema haitiano en la sociedad dominicana actual, *El Día de todos* de Juan Carlos Mieses, que igualmente enfoca la problemática en la cotidianidad y la omnipresencia de la violencia discriminatoria.

¹³ Es interesante observar que el texto hace alusión a las dos corrientes principales de la retórica antihaitiana: la interpretación del conflicto como conflicto histórico (posi-

En primer lugar, figura entre ellos el tópico de la invasión haitiana que ya está señalada en el título de la novela. Esta imagen es retomada repetidas veces a lo largo del texto. La protagonista, Carina, destaca que “la avalancha nos vino encima” (A 9), que “con la aparición de los haitianos llegaba una avalancha de gusanos verdes [...] que [...] penetraban en las casas y llenaban los jardines” (A 31s.). Con esta imagen la novela expresa el antiguo miedo a que Haití estuviese al borde del colapso y que “millones [cruzasen] entonces la frontera inundando al país de haitianos pobres y enfermos” (Wooding/Moseley-Williams 2004: 94). Expresiones con tales connotaciones agresivas y repugnantes aún refuerzan la negatividad de la presencia de los inmigrantes en la novela.

En segundo lugar, el texto evoca igualmente la imagen del “haitiano bárbaro” contrapuesto al “dominicano civilizado”. Se ataca su aspecto físico y se le atribuye una inclinación a la violencia:

Llovía en el Petit Haití un río de insultos contra los haitianos. Los nativos [...] [se] burlaban de la apariencia física. Eran feos, ordinarios, ásperos y salvajes. En cada haitiano se veía un ser de naturaleza violenta, agresiva, mala, [...] un invasor, una amenaza. [...] Lo más distintivo era que a leguas se les reconocía por el mal olor. Y el color ni se diga” (A 55).

En general, la focalización narrativa de la novela alterna entre las múltiples perspectivas de los personajes, sumergiéndonos en la argumentación de los representantes de la actitud antihaitiana. Sin embargo, el narrador no se retira completamente, al contrario, desenmascara los estereotipos y las imputaciones como tales y los reprueba de cierta manera. A continuación ilustramos este aspecto con un ejemplo:

El barbero se apareció donde su compadre el joyero arrastrando la *leyenda negra del día*. [...] un cliente acababa de soplarle los detalles del caso. Tres

ción del joyero) y la interpretación como problemática actual (posición del capitán) (cf. A 73).

haitianos dieron muerte a machetazos a una niña de nueve años cercenándole la cabeza con machetes tan afilados que cortaban un pelo en el aire. El cuerpo apareció en unos matorrales en condiciones *que no se podían narrar*. Las armas fueron abandonadas en el lugar, llenas de sangre y cabellos de la víctima.

Detrás del barbero llegó el capitán con la noticia, aunque *con ligeros cambios*. [...]. Relataba las circunstancias del hecho agarrándose el estómago. Le sonaban las tripas. *Tenía hambre*. [...]

El barbero *insistía* en la muerte de la niña. Se lo contó el [sic!] cliente *con lujos de detalles*. El joyero apoyó al barbero, *quien a su vez se apoyó* en el capitán.

[...] El joyero se preguntó qué hacemos con los haitianos [...]. La respuesta la dio el barbero. Una limpieza que acabe con tantos negros en las calles. Llevarse los a todos. Meterlos en un camión y lanzarlos más allá del río. Será una flotilla de miles de camiones –intervino el capitán completando la idea– *pues no veía cómo entrar a tantos haitianos en un solo camión*. [...]

El capitán sacó a relucir un comentario que le había hecho el Ingeniero, hablando de delincuentes: “No los busque donde usted cree que están. [...] Los delincuentes están mezclados con las víctimas”. (A 58-60, cursiva de la autora)

Este pasaje nos muestra dos de las principales estrategias narrativas que el narrador utiliza para desmontar el discurso antihaitiano. Por un lado, la representación de esos relatos de violencia, que aparecen una y otra vez a lo largo del texto, siembra dudas con respecto a su veracidad y, por otro lado, estas dudas son reforzadas por la ridiculización de los personajes en cuyo testimonio se basan esos rumores. O bien, dicho de otro modo: en primer lugar, parece que nunca hay testigos directos de las fechorías y un personaje se apoya en lo que le cuenta otro. La relatividad de los supuestos testimonios se resalta a lo largo del texto con inserciones como por ejemplo “se hablaba de que” (A 24) o declaraciones como “[e]ra algo que él había observado, aunque no podía asegurarlo” (A 18). Cuando se pronuncia una acusación, inconscientemente se pone ésta en duda. Es cuestión de

crímenes que “misteriosamente sucedían sin saberse quiénes los ejecutaban” y sólo los personajes saben “en su adentro [...] que eran los haitianos” (A 18).

Los personajes incluso recurren a afirmaciones tan horripilantes que a veces no tienen ni pies ni cabeza, comparando a los haitianos con un tipo de ogro (cf. A 14) hasta afirmando haber visto al mismo diablo. Eso, a los nativos no les parece extraño, ya que, según ellos, con la presencia de los haitianos, el diablo anda suelto por el barrio (cf. A 78).

Los que se dicen testigos afirman que apareció el diablo con certeza hasta que el texto lo refuta. No sólo menciona que el comerciante dominicano que presuntamente disparó al diablo se declara culpable por haber matado a tiros a un haitiano disfrazado de diablo, sino que además cita al veterano –una figura que se opone al antihaitianismo ciego de los otros– que destaca que “el muerto era un pobre hombre que vendía café” (A 81) y que el “homicida le cogió un café y no lo quiso pagar” (A 81). Ciertamente, el narrador no comenta abiertamente la veracidad de tales afirmaciones, pero la monstruosidad de las declaraciones acusatorias de los nativos habla por sí sola. El hecho de dramatizar la situación de tal manera que se evoque una y otra vez como única solución una nueva masacre como en 1937 (cf. A 64, 73), subraya la desproporción de esa retórica. Esa idea del haitiano como diablo va mano a mano con la imagen paradisíaca que los habitantes pintan de su barrio antes de la llegada de los haitianos. Mientras que en el pasado ese paraíso terrenal idealizado no conocía ni el delito ni la pobreza, la intrusión del haitiano diabólico lo hizo sucumbir ante “la ola de crímenes y de robos que se apoderó del lugar” (A 13).

Las historias que los personajes se cuentan a lo largo de sus reuniones son tan espeluznantes, absurdas y exageradas –sostienen por ejemplo que las haitianas daban a luz en las calles al no haber sitio en los hospitales: “‘Setecientos niños por minuto’, se gritaba esa cifra en la calle como una maldición” (A 24)– y los argumentos tan absurdos –afirman por ejemplo que “los delincuentes haitianos vienen por aquí al no encontrar dónde

cometer sus delitos porque allá no queda nada de nada” (A 18)– que el estilo desmonta el contenido de la afirmación porque provoca risa en el lector. En general, la retórica haitiana adquiere dimensiones tan desmesuradas que sus argumentos no se pueden tomar en serio.

En segundo lugar, la credibilidad de los personajes en cuyo testimonio se basan los rumores tambalea debido a la ridiculez de su propio comportamiento. El ejemplo más evidente es el capitán que de tanta hambre olvida la persecución de los delincuentes haitianos, perdiéndose en los comedores del barrio. En las reuniones se agarra el estómago – pero no de consternación ante los actos crueles, sino de hambre. Abandona completamente su investigación, ya que el “Petit Haítí se había convertido en un inmenso comedor” (A 68).

El narrador subraya la ridiculez de los nativos en la ironía que se sobreentiende en la imagen del cortejo fúnebre haitiano. Aunque lo reprueban diciendo que se trata de un rito satánico, no pueden resistir al espectáculo: “El capitán movía un pie. El barbero tongoneaba francamente. El joyero, con discreción seguía el ritmo con los labios. Carina no opuso resistencia al contagio del ritmo, moviendo ligeramente la mano” (A 81). Aquí la contradicción y la absurdidad del comportamiento de los personajes se traduce obviamente, lo que hace dudar al lector aún más con respecto a otras declaraciones expuestas en la obra.¹⁴

Aparte, el texto confronta al lector con unos relatos desbordantes de una violencia cometida por los haitianos que adquiere dimensiones tanto místicas como míticas. Con frecuencia, la violencia tiene una dimensión sobrenatural. Los haitianos no sólo cometen simples crímenes, sino también “delitos extraños, delitos satánicos” (A 16), por lo cual, evidentemente, están al servicio del mismo diablo. Estos relatos narran acontecimientos tan

¹⁴ No sólo se ridiculiza a los personajes haitianóforos, sino que también se pone en duda su capacidad intelectual diciendo que “[n]adie supo lo que quiso decir con eso, aunque los enredos que reveló eran elocuentes” (A 60) u oponiendo a la políglota haitiana Irena un joyero balbuceando un francés rudimentario (A 32s.).

horripilantes que apenas parecen verosímiles y las formulaciones casi cínicas que se encuentran a lo largo del texto ponen en tela de juicio la veracidad de la violencia relatada. Nos referimos a frases como “La muerte de una niña, *con violación incluida*, se agregaba a la agenda horripilante de crímenes” (A 46, cursiva de la autora) o “[e]l descuartizamiento estaba *a la orden del día*” (A 46, cursiva de la autora). Tales expresiones en el habla común se asocian mucho más a algo positivo, de manera que las expectativas del lector chocan con la realidad violenta que se está describiendo.

Por último, la característica central de estos pasajes es que son relatos que parecen ser puros rumores. Jamás tenemos que ver con el acto violento en sí, pues éste sólo existe en un tipo de metaretrato, en anécdotas de violencia dentro de la ficción. Este hecho hace dudar aún más de que los acontecimientos relatados sean verdad. Tanto la perspectiva de los autores –que no se identifican claramente– como la de las víctimas –ya muertas en el momento en que se conoce el acto– están excluidas. Únicamente se sabe de la violencia por parte de otras personas cuya credibilidad el narrador pone en duda.

En cambio, la violencia resulta más real cuando cae sobre los mismos haitianos. Las medidas necesarias para expulsar a los inmigrantes que los nativos dominicanos discuten a lo largo de la novela, al final se convierten en realidad: estalla la violencia contra los haitianos, lo que muestra claramente el poder del discurso antihaitiano. Al principio, los relatos de estos acontecimientos no se distinguen tanto de los cuadros de violencia haitiana y también podrían ser interpretados como rumores (A 96). Pero ya el hecho de que el Ingeniero cite títulos de periódicos que documentan la violencia antihaitiana (cf. A 115) cambia la perspectiva: se opone la fuente escrita a las fábricas de rumores en las que los nativos normalmente elaboran las fechorías haitianas. Y, además, al final aparece un nuevo elemento: “La Esquina de M’a Guiselle se hacía eco de un hecho horripilante. Un haitiano narraba del [sic!] incendio de una casucha donde de los cinco que vivían

sólo él se había salvado.” (A 115, cursiva de la autora). Surge la víctima como testigo.

5. Conclusiones

En cuanto a la posibilidad de que estos ataques terminen en un futuro próximo, la novela no da muchas esperanzas al lector. Ante el comentario de un estudiante que opone que “la migración es un problema sociológico que no se resuelve con violencia” (A 65), los otros personajes se ríen y no le escuchan. Pero, en tanto que esa actitud no cambie, la novela —a pesar de todo acercamiento entre dominicanos y haitianos descrito a lo largo del texto—¹⁵ concluye con las palabras siguientes: “Se anunciaban incendios, redadas, linchamientos masivos [...]. La venganza contra los haitianos se estaba generalizando” (A 122).

Se puede destacar que la novela *La Avalancha* no se limita ni a criticar la situación de los inmigrantes haitianos, ni a reproducir los estereotipos de la retórica antihaitiana. Para concluir, se puede constatar que el texto, en un principio, expone al lector a esa xenofobia obligándole a aguantarla para luego hacer resaltar la absurdidad de la argumentación antihaitiana. El autor muestra que la violencia real puede ser provocada con sólo evocar un discurso de rumores cuya veracidad dudosa y cuya absurdidad se revela en su modo de representación, logrando así escandalizar al lector. Matos Moquete dirige su atención al hecho de que la discriminación antihaitiana, que en cierto modo forma parte de la cultura dominicana, no es en absoluto un asunto del pasado y que su consecuencia inevitable todavía es la violen-

¹⁵ El acercamiento se realiza sobre todo con la relación amorosa entre el Ingeniero e Irena. No obstante, existen también otros personajes que a pesar de su opinión antihaitiana entran en contacto amistoso o comercial con el grupo de los inmigrantes (p. ej. el joyero que hace negocios con ellos o el capitán quien se enamora de una haitiana en los comedores haitianos que visita para satisfacer su hambre permanente). Este comportamiento aún refuerza la impresión de que los argumentos antihaitianos carecen de toda racionalidad, dado que aun sus defensores empiezan a poner en duda esta visión.

cia. Así obliga al lector –y sobre todo al lector dominicano– a enfrentarse con este hecho haciéndole tomar conciencia de la ridiculez de la base argumentativa de este discurso. Así constata Di Pietro justamente que:

[...] para Matos Moquete en su novela, los dominicanos se encuentran en una verdadera encrucijada. Pueden escoger la salida ciega de Carina, lo cual llevaría al racismo y a la violencia, o la salida iluminada del ingeniero, su hermano, que llevaría a la convivencia pacífica de los dos pueblos. (2006)

Con certeza los discursos en *La Avalancha* son de algún modo poli-facéticos. La novela se parece a una documentación de todas las posiciones existentes frente a los haitianos que vienen a la República Dominicana introduciendo eufóricas voces prohaitianas así como un xenófobo discurso antihaitiano. Sin embargo, con la ironía –residiendo a menudo sólo en detalles– que acompaña esos discursos, el texto no deja de tomar una posición. Por eso, no sorprende que partes aisladas de la novela podrían ser interpretadas como una retórica antihaitiana, mientras que la novela en su totalidad representa una crítica subliminal y un desmontaje hábil e indirecto del discurso antihaitiano latente en esa sociedad ficticia. Por medio de estas estrategias narrativas, la novela fija nuestra atención en el hecho de que el discurso nacional y el problema de la mano de obra haitiana son complejos y que a menudo no es tan fácil adoptar una posición frente a ellos. No obstante, no deja lugar a dudas en cuanto al hecho de que el antiguo discurso haitiano –caracterizado por su agresividad, su torpeza y su ignorancia del Otro– nunca puede servir como solución a la situación y que la violencia siempre es un callejón sin salida.

Bibliografía

Amnistía Internacional (2014): *Dominican Republic – A Long Way Ahead: Reproductive Rights, Discrimination of Dominicans of Haitian Descent and the Reform of the Police. Amnesty International Submission to the UN Universal Periodic Review, January/February 2014*, <http://www.am>

- nesty.org/en/library/asset/AMR27/008/2013/en/d437ad44-5611-41f9-af44-edd9a1ea5464/amr270082013en.pdf (último acceso: 03/12/2014).
- (2009): *Dominican Republic: Submission to the UN Universal Periodic Review. Sixth Session of the UPR Working Group of the Human Rights Council, November/December 2009*, <http://www.amnesty.org/en/library/info/AMR27/002/2009/en> (último acceso: 28/04/2010).
- (2007): *República Dominicana: vidas en tránsito. La difícil situación de la población migrante haitiana y de la población dominicana de ascendencia haitiana*, <http://www.amnesty.org/en/library/info/AMR27/001/2007> (último acceso: 27/04/2010).
- Baud, Michiel (1999): “Manuel Arturo Peña Battle y Joaquín Balaguer y la identidad nacional dominicana”, en: González, Raymundo, et al. (eds.): *Política, identidad y pensamiento social en la República Dominicana (siglos XIX y XX)*. Aranjuez, pp. 153-179.
- Di Pietro, Giovanni (2006): “‘La Avalancha’, de Manuel Matos Moquete”, en: *Listin Diario (Edición Digital)*, 17/12/2006, <http://images.listindiario.com/ediciones/2006/12/171206/ventana/ven6.htm> (último acceso: 24/02/2009).
- Dore Cabral, Carlos (1995): “Migración, raza y etnia al interior de la periferia (o los haitianos en la República Dominicana)”, en: *Ciencia y Sociedad* 20.3/4, pp. 235-252.
- Fennema, Meindert (1999): “Hispanidad y la identidad nacional de Santo Domingo”, en: González, Raymundo, et al. (eds.): *Política, identidad y pensamiento social en la República Dominicana (siglos XIX y XX)*. Aranjuez, pp. 213-237.
- Franco Pichardo, Franklin J. (2003): “El problema racial dominicano en los textos escolares”, en: id.: *Sobre racismo y antihaitianismo (y otros ensayos)*. Santo Domingo, pp. 111-121.
- Gewecke, Frauke (1996): *Der Wille zur Nation. Nationsbildung und Entwürfe nationaler Identität in der Dominikanischen Republik*. Fráncfort del Meno.

- (1993): “‘El Corte’ oder ‘Les Vêpres Dominicaines’. Trujillos *dominicanización de la frontera* und ihr Reflex in der dominikanischen und haitianischen Literatur“, en: *Iberoamericana* 50, pp. 38-62.
- Imbusch, Peter (2003): “The concept of violence”, en: Heitmeyer, Wilhelm/Hagan, John (eds.): *International Handbook of Violence Research*, vol. 1. Dordrecht, pp. 13-39.
- Matibag, Eugenio (2003): *Haitian-Dominican Counterpoint. Nation, State, and Race on Hispaniola*. Nueva York.
- Matos Moquete, Manuel (2006): *La Avalancha*. Santo Domingo.
- (2005a): “Conjuración de un sortilegio”, en: id.: *En la espiral de los tiempos: ensayos*. Santo Domingo, pp. 135-138.
- (2005b): “Haití en mi pasión”, en: id.: *En la espiral de los tiempos: ensayos*. Santo Domingo, pp. 123-126.
- Mieses, Carlos (2009): *El Día de todos*. Santo Domingo.
- National Coalition for Haitian Rights (1996): *Beyond the Bateyes. Haitian Immigrants in the Dominican Republic*, <http://www.yspaniola.org/linked%20articles/Beyond%20the%20Bateyes.pdf> (último acceso: 19/01/2015).
- Núñez, Manuel (2001): *El Ocaso de la nación dominicana*. Santo Domingo.
- Pérez, Odalís G. (2002): *La Ideología rota. El derrumbe del pensamiento pseudonacionalista dominicano*. Santo Domingo.
- Reemstma, Jan Philipp (2008): *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburgo.
- Sagás, Ernesto (1993): “A Case of Mistaken Identity. Antihaitianismo in Dominican Culture”, en: *Latinamericanist* 29.1, pp. 1-5.
- Scuriatti, Marco (2001): “A Review of the Haitian Immigrant Population in the Dominican Republic”, en: Banco Mundial (ed.): *Dominican Republic Poverty Assessment. Poverty in a High-Growth Economy, vol. II: Background Papers*, pp. 83-93, <http://web.worldbank.org/WBSITE/EXTERNAL/TOPICS/EXTPOVERTY/EXTPA/0,,contentMDK:202075>

63~menuPK:443285~pagePK:148956~piPK:216618~theSitePK:430367, 00.html (último acceso: 13/03/2009).

Veloz Maggiolo, Marcio (1977): “Tipología del tema haitiano en la literatura dominicana”, in: id.: *Sobre cultura dominicana ... y otras culturas (ensayos)*. Santo Domingo, pp. 93-144.

Wooding, Bridget/Moseley-Williams, Richard (2004): *Inmigrantes haitianos y dominicanos de ascendencia haitiana en la República Dominicana*, http://www.espacinsular.org/IMG/_Inmigrantes_haitianos.pdf (último acceso: 27/04/2010).

Wucker, Michele (1999): *Why the Cocks Fight. Dominicans, Haitians, and the Struggle for Hispaniola*. Nueva York.

Nadine Haas (Universidad de Hamburgo)

Asesinos en serie, mareros y vorrks: representaciones de la violencia en *Diccionario Esotérico* de Maurice Echeverría

La novela *Diccionario Esotérico* del autor guatemalteco Maurice Echeverría fue publicada en el año 2006 y galardonada con el *Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo*, uno de los premios literarios más importantes de la región. En la novela, Daniel, el protagonista, indaga en el mundo de la magia. Paulatinamente aparecen elementos fantásticos y, al mismo tiempo, el mundo novelesco se vuelve siempre más violento. Este artículo analiza el recurso de lo fantástico como estrategia literaria para la representación de la violencia.

Para entender de qué tipo de violencia se trata, hay que recordar que la novela fue publicada en el contexto de la posguerra en Guatemala. Si bien los Acuerdos de Paz en 1996 terminaron la larga guerra civil y la violencia política (que emanaba generalmente de uno de los dos lados combatientes, las tropas de gobierno y las fuerzas guerrilleras) parece haber desaparecido del mapa, de ninguna manera se puede hablar de una situación de paz. No obstante, la violencia que aún domina la vida diaria del país ha cambiado de carácter respecto a la anterior violencia política. Se trata, en primer lugar, de un tipo de violencia relacionada con la delincuencia y la inseguridad que emana de ésta. La violencia posconflicto ya no se explica o justifica con argumentos políticos o ideológicos. Se presenta como un proceso que no se puede detener, la violencia parece haberse automatizado.

Alrededor del cambio de milenio en la posguerra guatemalteca aparece un grupo de autores jóvenes que aborda nuevos temas en sus textos y al mismo tiempo usa formas alternativas de edición y difusión de sus obras. Este grupo, conformado entre otros por Maurice Echeverría (*1976), Javier Payeras (*1974) y Estuardo Prado (*1971), fundó una pequeña editorial independiente denominada *Editorial X*. Bajo el sello de la *X* publican sus

propios textos en ediciones sencillas y tirajes limitados.¹ En su manifiesto fundacional, la editorial es descrita de la manera siguiente:

La editorial X estará dedicada a publicar obras de personas desconocidas que a pesar de no mostrar ningún apego a las normas académicas, muestren alguna innovación extraña, sin importar que tan extraña sea, o que caiga entre lo patológico; puesto que lo enfermizo en la literatura es nuestro deleite. (Flores 2006)

Los escritores del *Grupo X* se posicionan claramente en contra de la tradición literaria en Guatemala; su autodefinición refleja una definición ex negativo. Aspiran a abordar nuevos temas y ya no quieren volver la mirada hacia atrás. “Hemos renunciado [...] a ser actores políticos. [...] ya no queremos escribir, por decir algo, sobre la guerra, pues, entre otras cosas, nunca vivimos la guerra y quedamos por fortuna más o menos exentos de ella” (Echeverría 2000a: 42).

En lugar de eso, en su temática abordan la vida urbana: “muchos comenzamos ahora a vivir la urbe y a emplear la cosmovisión de la calle” (42). Esa escritura urbana aborda las drogas, la sexualidad, etc., pero también, y sobre todo, la violencia que se vive en el espacio de la ciudad. En el caso de la referida novela de Echeverría, la violencia urbana constituye no sólo el trasfondo de la acción, sino un tejido que recorre la novela entera.

Daniel, el protagonista de *Diccionario Esotérico*, vive en un apartamento (llamado *Deptobunker*) en la ciudad de Guatemala. Cuando su novia Carmen decide separarse de él, se vuelve paranoico y agresivo hasta el punto de asesinarla. Después de enterrar su cuerpo en el bosque, Daniel empieza a tener visiones y rápidamente se arrepiente de haber matado a

¹ En la Editorial X, Echeverría publica entre otros el relato *Este cuerpo aquí* (*Antidiario I*) (1998), *Tres cuentos para una muerte* (2000b), el poemario *Encierro y divagación en tres espacios y un anexo* (2001a), así como los cuentos contenidos en *Sala de espera* (2001b). Hoy, Echeverría trabaja como periodista y columnista en el diario guatemalteco *El Periódico* y es autor de varios blogs en internet.

Carmen. Decide revivirla con la ayuda de un ritual mágico para el cual, anteriormente, su amigo Flavio lo había adiestrado. En las preparaciones de su ritual, Daniel mata a varias personas (y muchos animales), pierde todos sus escrúpulos y sus trastornos mentales se agravan. Después de realizar el ritual, Daniel cae en un trance y al despertar no se acuerda de lo que ha pasado. En un estado de delirio y convencido de su muerte inmediata, Daniel se dirige a un amigo llamado Abraham, miembro de una iglesia pentecostal. Éste persigue a Daniel para que se convierta al cristianismo y termina por torturarlo. Finalmente lo echa a la calle, donde Daniel cae en la drogadicción. Después de un tiempo indeterminado de sobrevivir con un grupo de niños adictos al pegamento, Daniel vuelve en sí y decide abandonar la vida en la calle. Con un grupo de niños *pegamenteros* se va a vivir al bosque, donde levantan un campamento. Daniel se vuelve el líder del grupo y sus poderes mágicos crecen. Para vengarse de Abraham y su grupo de pentecostales, Daniel funda un ejército, el cual describe de manera siguiente: “Somos guerreros del siglo XXI, y a nuestra disposición tenemos dos armas victoriosas, dos recursos poderosísimos: primero, el terrorismo; segundo, la magia. El nuestro es un ejército de magos terroristas” (Echeverría 2006: 238).

Este ejército, por lo tanto, cuenta con dos estrategias: la primera es la violencia física. Los guerreros se autodenominan como terroristas, o sea como actores que atacan a la sociedad desde abajo, actores impulsados por la convicción de llevar una lucha libertadora, una guerra contra un régimen prepotente y excluyente. Sin embargo, en este caso las razones específicas por las cuales actúan no se mencionan, se han ido perdiendo en el camino. A los guerreros les queda la violencia por sí misma como justificación de sus actos. La segunda estrategia del ejército es la de los poderes mágicos de sus integrantes. La violencia va acompañada de la magia, es decir de algo que permanece inexplicable pero también fascinante.

Para fortalecer su ejército, Daniel crea unos seres artificiales, unos homúnculos llamados *vorrks*:

El objetivo, muy simple: hacer que [...] el homúnculo se convierta automáticamente en un homicida salvaje, y mate al culpable [...], no importando si se trata de niño, anciano, o mujer. [...] utilizamos a los prisioneros como ratas de laboratorio. Los homúnculos hunden sus dientecillos filosos, llameantes, contemporáneos, en los Mocosos; quince minutos, y ya no hay allí sino huesos y sangre; sino sangre y algunos huesos; sino huesos a secas. (296)

Los *vorrks* son creados exclusivamente para matar, son máquinas asesinas. No actúan por su propia voluntad, sino que ejecutan las ordenes dadas por Daniel con lo cuál él es capaz de ejercer actos violentos a través de esos seres fantásticos.

Daniel ha instalado una prisión donde son encarcelados los traidores a su régimen. La cárcel es administrada por miembros de una mara, la Mara Salvatrucha o MS. Sin embargo, después de un tiempo, un musgo misterioso empieza a atacar a los mareros.

El musgo crece a un ritmo extraordinario. Los MS están todos contaminados, unos más, otros menos, pero todos han sucumbido a esa extraña enfermedad. [...] Debajo de los bombillos parpadeantes, los MS agonizan. Esto no puede ser bueno. Yacen en las escaleras, dramáticamente, exigiendo agua, pero espuma les sale por la boca. (324)

Ese musgo, cuyo origen no se aclara y del cual hasta Daniel se extraña, aparece justamente en esta cárcel, que es en sí un espacio violento. Es notable que el musgo ataque precisamente a los autores de la violencia, en este caso a los mareros, quienes en este mundo invertido han tomado el rol de guardianes de los prisioneros. Nadie sabe de dónde viene el musgo, nadie sabe cuál es el sentido de esta plaga o qué es lo que se puede hacer para combatirla. Así, el musgo simboliza la violencia incontenible y su origen inexplicable.

Es interesante subrayar la caracterización de los mareros en la novela. En *Diccionario Esotérico*, aparecen las dos maras más conocidas en Guatemala, la MS y la 18. Los de la Mara Salvatrucha son los encargados

de administrar la cárcel, donde se les deja maltratar y violar a los prisioneros según su voluntad, mientras que los de la 18 ayudan a financiar los operativos de Daniel a través del narcotráfico. Ambas maras son usadas por Daniel y su ayudante Pinzón para sus propios fines y nunca se enteran de los planes detrás de las operaciones: son mera mano de obra. Dentro de la novela, los medios de comunicación culpan a los mareros de todos los crímenes cometidos. La MS y la 18 sirven como chivo expiatorio para cualquier mal.

Después de que el primer *vorrk* ha matado a Abraham y su familia, le siguen cientos de asesinatos y atentados a las iglesias pentecostales. Aquí, la novela hace una clara referencia a la presencia en las sociedades centro-americanas de este tipo de iglesias, cuya influencia ha aumentado en las últimas décadas. Reclutan a sus miembros en todas las capas de la sociedad, pero es en los estratos más pobres en donde sus a veces violentas acciones de evangelización y su carácter muchas veces sectario, tiene las consecuencias más trascendentales.² En la novela, los atentados generan pánico y tanto los medios de comunicación como el gobierno, intensifican el miedo a través de confabulaciones acerca del origen de la violencia. Es ésta la única vez que el gobierno se menciona en la novela y es altamente significativo que su papel parece ser el de propagar mentiras y mantener a la población ignorante acerca de las causas de los conflictos violentos.

El ejército de Daniel entra en la ciudad, matando, violando y torturando. Invade el espacio urbano con una ola de violencia y terror, combatiendo a los enemigos con sus poderes mágicos. Este ejército está formado en gran parte por niños que antes vivían en la calle y eran drogadictos. Son precisamente los actores más débiles de la sociedad, antes completamente marginalizados, los que ahora llevan a cabo su venganza devastadora y destructora.

² Cf. Meléndez (2008) y Schäfer (2008).

Los Patojos, aparte de sus armas de fuego, utilizan a su vez sus conocimientos mágicos. Es por eso que vemos a los soldados y los tanques derretirse. El Ejército Trismegisto³ modifica los cuerpos –los achicharra, los calcina, los desintegra– sin necesidad de entablar el combate directo... (319)

En las escenas finales de la novela reina un ambiente apocalíptico: los habitantes ya no salen de sus casas y los que sí lo hacen, son asesinados de manera salvaje. Nuevamente, los elementos fantásticos aparecen como estrategia para describir el terror universal y la destrucción de fin del mundo.

Hacia el final de la novela, Daniel se da cuenta de que está perdiendo sus poderes mágicos. Un grupo de pegamenteros rebeldes derroca a Daniel, pero éste logra escapar y esconderse en un barrio marginal de la ciudad. La novela termina con una escena de linchamiento en la cual la muchedumbre mata a Daniel. La violencia se combate con la violencia; los victimarios terminan convirtiéndose en autores de la violencia y así, cualquier nueva sociedad que se podría fundar después de ese fin apocalíptico, sólo podría tener como fundamento –nuevamente– la violencia.

La presencia de los elementos fantásticos no es aclarada después de la muerte de Daniel. Con él se muere el narrador de dichos sucesos. El problema que surge aquí es que el lector no puede confiar en el narrador quien debería ser el garante de veracidad de lo narrado. Las dudas se ven reforzadas por otros personajes en la novela que contradicen a Daniel pero, sobre todo, porque el personaje-narrador Daniel es desestabilizado. Su fiabilidad y credibilidad son sujetas a serias dudas. A veces, ni Daniel mismo está convencido de la “veracidad” de lo que cuenta. Otras veces no se acuerda exactamente de lo que ha pasado y de esa manera, quedan pasajes en

³ Éste es el nombre que Daniel le da a su ejército. Su cárcel se llama *Prisión Paracelso*, sus ofensivas a la ciudad se llaman *Plan Lázaro* u *Operación Crowley*, y también en el resto de la novela abundan referencias semejantes a figuras míticas o históricas que se relacionan con el ámbito de la magia o del esoterismo.

blanco en el texto. Adicionalmente, Daniel muestra mayores señales de trastornos mentales y megalomanía.

Hemos mostrado que la violencia siempre va acompañada de lo fantástico: ya porque son seres fantásticos (cómo los *vorrks*) los autores de la violencia o bien porque es justamente en los espacios más violentos donde suceden los hechos inexplicables. Al final de la novela, es la violencia fantástica la que resulta en el apocalipsis. Con un narrador desestabilizado, la presencia de seres y hechos extraordinarios y con el final abierto, la violencia permanece en el área de lo inexplicable. Al mismo tiempo, el carácter fantástico de la violencia aumenta el miedo ante ella.

Para terminar, podemos mencionar algunas estrategias narrativas presentes en esta novela que reproducen la violencia al transmitirla al lector.

El primero efecto de dicha reproducción es el asco. Después del experimento fracasado que tenía como meta revivir a Carmen, aparece una oruga gigante en el departamento de Daniel.

He visto y observado a la Oruga durante largas horas. Me han dejado perplejo sus ronroneos cíclicos [...] y sus secreciones. Hablemos de sus secreciones. Las tiene a lo largo y ancho de su cuerpo. [...] Cada cuatro horas su temperatura desciende cinco grados al tiempo que se intensifica la secreción del líquido negriamarillo. [...] La Oruga no tiene pelos, vellos, pestañas, ni ojos, genitales, antenas, alas, ni escamas, ni da señales claras de ser inteligente o de ser muy ilustrada. (161-163)

Aquí, la descripción detallada del físico de la oruga y de sus secreciones provoca asco. La oruga en sí misma ya es un animal muchas veces considerado como repugnante – peor aún tratándose de una oruga gigante que secreta un líquido repelente. El carácter misterioso de esta aparición aumenta la sensación de disgusto. Así, la estrategia estética de provocar asco ejerce violencia en el lector.

La segunda estrategia es el efecto de choque producido por giros inesperados en el texto. En el siguiente ejemplo, Daniel recuerda su primer gran amor, Dídi, a quien conoció cuando ambos eran adolescentes.

De la manera más inevitable, fuimos pasando de un amor adolescente al más pagano de los amores. Me parece que teníamos quince y dieciséis años cuando perdimos la virginidad. Nos queríamos, sin duda. Nos quitaron la virginidad cinco hombres un día que estábamos en un parque. Nos dieron una buena violada. (54)

En este caso, el lector espera una descripción de la relación de amor entre Daniel y Dídi. Lo que no espera, es que los dos hayan sido violados – el efecto sorpresa aumenta la crueldad de lo narrado cómo también lo hace la combinación de las dos palabras antagónicas “buena” y “violada” en un oxímoron.

En tercer lugar, se encuentran en la novela descripciones que son tan detalladas y directas que “duelen” por su carácter explícito. En el siguiente ejemplo, Daniel es torturado por unos evangelistas que le quieren convertir.

Pedro ha tomado una navaja –es una navaja grande como de pirata– y me corta con bonhomía la oreja izquierda. No sé cual fue la oreja que se arrancó Van Gogh; Pedro me arranca la izquierda. Un trabajo estilizado y exacto. Con unas tenazas gigantes, Abraham me arranca un pezón. [...] siento el ardor, el indescriptible dolor provocado por un cigarro apretándose en el lugar donde antes había un pezón y ahora no, porque el pezón ha sido anticipadamente arrancado, ya quedó dicho, con el auxilio de unas tenazas oxidadas. (189-190)

Inicialmente Daniel describe solamente lo que sucede, no lo que piensa o siente. El lenguaje es sobrio y da la sensación de no ser muy apropiado para lo que se cuenta. Incluso contiene un toque humorístico o sarcástico (por ejemplo la comparación con Van Gogh). Posteriormente, Daniel sí menciona el dolor que siente y por la explicitud con la que describe las acciones de sus torturadores, ese dolor es traspasado al lector.

Los ejemplos muestran algunos de los efectos contenidos en el texto. Esas descripciones detalladas de sucesos violentos o de seres extraños provocan sorpresa, asco y dolor. La violencia de lo narrado asalta al lector y lo confronta con el lado insoportable de la violencia, haciendo de *Diccionario Esotérico* una “ficción que duele”.

Pero más allá de enfrentarnos con la violencia, la novela no nos da explicaciones acerca de su origen o su presencia continua en la sociedad guatemalteca. Al contrario, los elementos fantásticos y el tono sarcástico provocan un distanciamiento de la misma. No se ofrecen salidas a la situación ni soluciones al problema. La novela más bien puede ser leída como una suerte de catálogo –o *Diccionario*– de actores y fenómenos violentos en la Guatemala actual, pero ese *Diccionario* al mismo tiempo se refiere a un ámbito *esotérico*, es decir irracional, misterioso e inexplicable.

Bibliografía

- Echeverría, Maurice (1998): *Este cuerpo aquí (antidiario I)*. Ciudad de Guatemala.
- (2000a): “Literatura de los noventa”, en: *Magna Terra* 1.1, pp. 42-43.
- (2000b): *Tres cuentos para una muerte*. Ciudad de Guatemala.
- (2001a): *Encierro y divagación en tres espacios y un anexo*. Ciudad de Guatemala.
- (2001b): *Sala de espera*. Ciudad de Guatemala.
- (2006): *Diccionario Esotérico*. Ciudad de Guatemala.
- Flores, Ronald (2006): “Manifiesto X”, www.ronaldflores.com/2006/10/03/manifiesto-x/ (último acceso: 26/05/2010).
- Meléndez, Guillermo (2008): “Der Katholizismus in Zentralamerika. Zwischen Konservatismus und Prophetismus”, en: Kurtenbach, Sabine/Mackenbach, Werner/Maihold, Günther/Wünderich, Volker (eds.): *Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Fráncfort del Meno, pp. 465-483.

Schäfer, Heinrich (2008): “Der Protestantismus in Zentralamerika. Modernisierung und Identitätskonstruktion”, en: Kurtenbach, Sabine/Mackenbach, Werner/Maihold, Günther/Wünderich, Volker (eds.): *Zentralamerika heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Fráncfort del Meno, pp. 485-503.

Joachim Michael (Universidad de Bielefeld)

El problema de la violencia y la literatura de la crueldad: Claudia Hernández

1. “Duele, la realidad duele”

“De perros amores” del grupo Control Machete presenta una visión desilusionada y escéptica del mundo. En su estilo sombrío y pesado, que mezcla *hip hop* y *heavy metal*, el grupo de Monterrey canta sobre el fracaso como si fuera una condición generalizada del ser humano. Parecería que éste va a arruinarlo todo. El estribillo de la canción insiste en que lo que hay de luminoso en él (“el alma”), luego oscurece: “Amanece el alma / atardece en ti” (Control Machete 1999). Equivocaciones y fallas aparecen como lo que se puede esperar, sin muchas esperanzas de que sea posible evitarlo, mucho menos corregir:

No existe ningún borrador mágico
Para borrar todos los errores cometidos
¿Qué pasaría si las flores solo se marchitaran?
O solo se quedarán como botones. (1999)

Lo que la música con su dureza rítmica y melódica propone, es que no hay nada que esperar. Lo que se desea del porvenir –que la vida florezca y prospere– no llegará, ya sea porque como sugiere el estribillo, el fin se precipita, o debido a que la vida nunca comienza. Como se ve, “De perros amores” pone en duda que se pueda contar con un futuro (mejor) – es como si en realidad antes de que llegase tal futuro, la vida ya se habrá encaminado hacia la ruina: “¿Por qué envejeces? ¿Por qué tu piel se va arrugando? / El paso del tiempo una broma te está jugando”. No parece estar en juego una presencia barroca de la muerte sino más bien la ausencia de expectativas. Estamos ante un mundo para el cual no se ofrecen perspectivas y del que no se encuentra escapatoria. En una palabra, no hay

redención. Que estemos encerrados en este mundo, nos causa un dolor que no se mitiga: “Duele, la realidad duele” (Control Machete 2000).

2. Dolor y ficción

“De perros amores” es la banda sonora de *Amores Perros* (2000), aclamado largo metraje de Alejandro González Iñárritu, que cuenta tres historias distintas que pasan al mismo tiempo en la Ciudad de México y que se cruzan en un accidente automovilístico (González Iñárritu 2000).¹ Es la cine-visión de un universo urbano fracturado, estratificado jerárquicamente y dividido por (sub)culturas paralelas. Las tres tramas simultáneas ponen en escena cómo mundos sociales apartados por las diferencias abismales de la desigualdad coexisten en un mismo espacio urbano. Como lo demuestra la película, lo único que los hace coincidir, y de manera muy puntual, es la violencia. Una sociedad urbana, sin embargo, cuyos miembros solo se relacionan por medio de la violencia aparece como una paradoja intolerable. Parece disfuncional que sea la devastación lo que une a los diferentes sectores sociales. Por consiguiente, los personajes parecen preguntarse cómo se puede vivir en una sociedad así. De hecho, los protagonistas de las sub-narrativas, cada uno a su manera, buscan salidas de las condiciones agobiantes que padecen.

2.1 Dolor y aprendizaje: el melodrama

Ciertamente, la cuestión decisiva es si los personajes a final de cuentas encuentran una solución y, principalmente, si la película hace creer que existe la posibilidad de que ellos se salven de una sociedad que parece devorar a sus miembros. Es muy comentada la ambivalencia que presenta el film al respecto. Salta a la vista la deuda que *Amores perros* tiene con el

¹ Un análisis de la banda sonora en *Amores perros* se encuentra en Smith (2003: 69-85). Para un estudio de la importancia del accidente en el “tríptico” *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*, todos largometrajes con dirección de Alejandro González Iñárritu y guión de Guillermo Arriaga, cf. Pellicer (2010: 86-100).

melodrama,² que es un género, según Peter Brooks, cuyo sentido no está solo en moralizar la trama sino más bien en insistir en la existencia de un universo moral, aunque el caos y la injusticia parecen predominar en el mundo (Brooks 1976: 20). Como “drama de la moralidad” (*idem*) el melodrama preserva la posibilidad (incluso, la necesidad) de la redención de la maldad del mundo, ya que asegura que el bien existe.

El film muestra a los personajes como carcomidos por sus ambiciones y anhelos. Estos parecen estar a la merced de sus anhelos y dispuestos a satisfacer sus deseos aunque sea en contra de los demás. La pelea de perros aparece como una metáfora de la sociedad y su lucha despiadada de sus miembros entre ellos. La expresión del antagonismo que rige la vida social es el accidente. Éste es en si mismo un acto de violencia ya que no resulta de un descuido o una falla sino que es consecuencia directa de una confrontación delictiva en una pelea de perros ilegal. La persecución automovilística que sigue produce un choque brutal que deja a los protagonistas de dos de las tres tramas malheridos y que mata a un compañero de uno de ellos. El protagonista de la tercera trama se encuentra en el cruce del accidente y se lleva a un perro igualmente malherido que también estaba en uno de los coches.

En el largo metraje, el dolor es la consecuencia directa de la pelea canina entre los hombres: la persecución sin escrúpulos de los deseos produce dolor no solo en los demás sino en el mismo sujeto, ya que el propósito se revela a final de cuentas como vano. Por consiguiente, todos los personajes sufren: su idea de alcanzar la felicidad produce destrucción y autodestrucción. El sufrimiento, al mismo tiempo, es uno de los fundamentos del melodrama en la medida en que conlleva un proceso de aprendizaje – “se sufre pero se aprende” (Monsiváis 1994). Si la violencia deriva de la ilusión de que la felicidad se alcanza mediante la satisfacción de las

² Paul Julian Smith aproxima al film a la “moraleja cristiana de las telenovelas” (2005: 55) y Patricia Torres San Martín reconoce el “estilo [...] de los melodramas urbanos mexicanos de los años 1940” (2011: 119).

pasiones, entonces el desengaño puede abrir nuevos horizontes que incluyen la comprensión del mal y perspectivas del bien (la contención virtuosa de las pasiones). En este sentido, el sufrimiento contiene una dimensión redentora al impulsar un proceso de desilusión y aprendizaje.

Como se ve, al contrario de “De perros amores”, en *Amores perros* los sujetos tienen la posibilidad de salvarse por medio de un amor que no se agota en la satisfacción del yo y sus deseos, sino que se abre a la comprensión del otro. En la película, el dolor hace o puede hacer ver que la expansión brutal del yo lleva a la destrucción (pero también “duele” deshacerse de las ansias vanas del yo). En la canción en cambio, el dolor es resultado de la visión de la brutalidad de un mundo el cual no admite redención. Es decir, aunque la cinta no prevea un final feliz para (todos) sus protagonistas, ella resguarda la posibilidad de salvación, independientemente de que sus personajes la encuentren o no. Una pareja, por ejemplo, logra reconstruir su relación tras pasar por una crisis violenta y descubren sentimientos más allá de las vanidades. Otro protagonista reconoce que su ira solo ha producido devastación y renuncia a su propósito de reconquistar a su hija. Una reconciliación tardía en el futuro no es muy probable (aunque no imposible). El último de los personajes principales está ante las ruinas de su vida y se va, pero sin haber aprendido nada. *Amores perros*, en otras palabras, escenifica el dolor de sus personajes y así mismo las oportunidades de aprendizaje correspondientes – las que se aprovechan o no. Con sus espectadores, sin embargo, la película tiene compasión, ya que les sugiere, melodramáticamente, que aprender mediante el sufrimiento es doloroso, pero posible, porque el bien existe. La banda sonora, al contrario, parece extender el dolor hacia los oyentes ya que le niega una noción reconfortante de la realidad con la cual uno no se puede reconciliar y no se entrevé ningún tipo de aprendizaje, que, aunque sea costoso, lleve al desengaño y haga sanar las heridas.

2.2 El teatro de la crueldad

Lo que se adivina en la canción es un dolor sin recompensa melodramática que no apunta a la existencia de una verdad que puede redimir a los que la buscan. Más bien, el dolor trasciende el discurso y se dirige contra los propios oyentes de la banda sonora la cual frustra sus posibles deseos de encontrar consuelo en la ficción. Parecería que la intención de tal ficción no es hablar del dolor sino producirlo. En tal efecto performático se podría reconocer el registro propiamente artístico de una ficción en la medida en que nos somete a una experiencia estética que va más allá del mensaje semiótico. Esta experiencia parece recordar lo que buscaba Antonin Artaud a principio de los años 1930 en el “Teatro de la crueldad”. Lo que Artaud pretendía era un “teatro grave” que afecta a los espectadores de una manera inmediata. Este teatro se propone sobrepasar la expresión verbal y discursiva para desarrollar “posibilidades de expresión dinámica” como el autor escribe en el primer manifiesto de “Le théâtre de la cruauté” (“El teatro de la crueldad”) (Artaud 1978: 86). Es decir que el teatro debe “dar” en vez de comunicar.³ En realidad, lo que se exige es “acción”, la del teatro con su público. Esto significa que este teatro no solamente dirige su mensaje a los espectadores sino que actúa directamente contra ellos. “Crueldad”, en este sentido, es una actuación que se lleva a cabo de forma urgente e incondicional: “Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro” (Artaud 2001: 96).⁴ “Crueldad” significa aquí la urgencia de trabajar sobre los sentidos y el cuerpo de los espectadores, haciendo así llegar el propósito

³ En el texto “Le théâtre et la cruauté” (“El teatro y la crueldad”), Artaud escribe: “Tout ce qui est dans l’amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s’il veut retrouver son nécessité” (1978: 83) (“El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si quiere recobrar su necesidad”; Artaud 2001: 96).

⁴ “Tous ce qui agit est une cruauté. C’est sur cette idée d’action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler” (Artaud 1978: 82-83).

del teatro “por la piel”.⁵ En la primera “Carta sobre la crueldad”, Artaud explica que en su acepción de crueldad, no se trata de una voluntad de causar dolor a manera de una tortura. Más bien está en juego una determinación inaplazable, que se impone sin escrúpulos.⁶

2.3 El cine de la crueldad

Mientras Antonin Artaud escribe sobre la crueldad en el teatro, André Bazin lo hace respecto al cine. Sin embargo, la noción de crueldad que tiene éste último es distinta. En su libro “El cine de la crueldad”, Bazin estudia seis cineastas, entre ellos Luis Buñuel. Más precisamente, el teórico de cine se dedica a *Los olvidados*, película que Buñuel filmó en 1950 en México.⁷ Por lo que parece, el cineasta no propone una estética de producción, mucho menos una que aspire a desplegar impactos literalmente físicos en los espectadores, sino más bien un análisis de estrategias narrativas.

El análisis del cinéfilo se concentra en el discurso del film sobre la realidad urbana y enfoca en especial el modo cómo se retrata la lucha de los más desprivilegiados por la sobrevivencia. Visto así, la “crueldad” de la película sería el contenido. Como es sabido, la narración de *Los olvidados*

⁵ En el manifiesto arriba citado, Artaud hace referencia a la crisis del espíritu como causa de la demanda de la actuación física sobre el público: “En nuestro presente estado de degeneración, solo por la piel puede entramos otra vez la metafísica en el espíritu” (2001: 112) (“Dans l’état de dégénérescence où nous sommes, c’est para la peau qu’on fera rentrer la métaphysique dans les esprits”; Artaud 1978: 95).

⁶ “Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta” (Artaud 2001: 115). (“Du point de vue de l’esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue”; Artaud 1978: 97-98).

⁷ Unos diez años después de Artaud, Buñuel llega a México en 1946, país en que se inician sus actividades como cineasta profesional, ya que en Europa había realizado apenas tres películas, más de una década antes (*Un chien andalou*, 1928, *L’âge d’or*, 1930, *Las hurdes*, 1932). Como Buñuel decía, él había aprendido su oficio de director de cine en México. Entre 1946 y 1965, filmó veinte películas en este país (Pérez Turrent 1992: 229).

conduce a las historias individuales de los personajes adolescentes con finales desastrosos en que sus intentos de superar las condiciones agobiantes de la marginación fracasan. Es atroz y horroroso ver a jóvenes morir por la mano de compañeros sin escrúpulos. Según Bazin, sin embargo, la “crueldad” no es de Buñuel sino del mundo que el director revela en su obra. En este sentido parece que no hay ninguna intencionalidad subjetiva de enfatizar el dolor por parte del director sino más bien un propósito de “estudiar la crueldad de la creación”.⁸ En la perspectiva del teórico de cine, el aclamado surrealismo de Buñuel aparece aquí como la preocupación de llegar “al fondo de la realidad” (Bazin 1975: 75). Parecería, entonces, que hay algo de realista en *Los olvidados* en la medida en que no se trata solo de exponer la inexorabilidad de la realidad urbana sino de contradecir discursos ilusorios que en última instancia causan daño a la sociedad: serían aquellos que insisten en la posibilidad de la felicidad, y que hasta sugieren una especie de derecho a la felicidad para los que son inocentes y que sufren injusticias. A lo mejor se puede suponer una tendencia anti-melodramática en esta película, lo que no sería del todo despropósito, teniendo en cuenta la experiencia que Buñuel tuvo con el melodrama en la industria cinematográfica mexicana. De cualquier manera, Bazin aclara que la “crueldad” de Buñuel es siempre “objetiva” como si fuera resultado de un estudio sobrio e imparcial. Debemos entender que el estilo analítico excluye cualquier posicionamiento de parte de la película respecto a lo que narra: no se celebra la desgracia, pero tampoco se lamenta. Con mucha lucidez, Bazin encuentra un propósito específico en

⁸ “Mais la cruauté n’est pas de Buñuel, il se borne à la révéler dans le monde. S’il choisit le plus atroce, c’est que le vrai problème n’est pas de savoir qu’il existe aussi du bonheur mais jusqu’où peut aller la condition humaine dans le malheur; c’est de sonder la cruauté de la création” (Bazin 1975: 74). (“Sin embargo, la crueldad no es de Buñuel, él se limita a revelarla al mundo. Si él escoge lo más atroz, es que el verdadero problema no es saber que la felicidad también existe sino hasta dónde puede ir la condición humana en la desgracia; se trata de estudiar la crueldad de la creación” (traducción del autor).

esta abstención de valorar lo que sucede en las historias narradas: hay un “rechazo de compasión” que al final gana “el valor de una provocación estética” (*idem*).

Evidentemente, hablar de “una provocación estética” significa que la película tiene como objetivo producir determinados efectos en los espectadores. Más precisamente, si negar una actitud piadosa es la provocación, entonces se parte del principio de que los espectadores esperan compasión y tienen la expectativa de que la justicia se imponga y la felicidad no debe dejarse esperar si los personajes la buscan de verdad. En este sentido, exponer un mundo en que los débiles son devorados por los más feroces no solo pone de relieve la crueldad que reina en él. Sin embargo en el contexto de la cultura cinematográfica de los años 1950 (y de las décadas posteriores), admitir que la brutalidad reina sin confirmar la existencia del bien, va más allá. Escenificar la “crueldad” del mundo, acaba por ser en cierta medida “cruel” con los espectadores ya que frustra sus expectativas de que en última instancia la ficción los iría (piadosamente) a reafirmar en lo que concierne a sus esperanzas de felicidad. Tal horizonte de expectativas es creado por el género del melodrama y su mensaje reconfortante de que las fuerzas del bien son de por sí más fuertes. Como se ve, la argumentación concerniente a una “crueldad” que trasciende el discurso presupone una noción previa acerca de lo que el público espera. Su base es la profunda familiaridad que los espectadores tienen con el melodrama, el género hegemónico de la cultura de los medios y el que en dos siglos, como escribe Carlos Monsiváis, se convirtió en “lenguaje interior o lenguaje íntimo de las sociedades, las familias y las personas” (2004: 19) (no solo en América Latina, como se tendría que añadir).⁹ Negar el mencionado

⁹ “De todos los géneros de la cultura popular, rural o urbana, ninguno tiene la fuerza del melodrama, lenguaje interior o lenguaje íntimo de las sociedades, las familias y las personas. Todavía a principios del siglo XXI, el género persiste con poder de convicción, así se haya modificado hasta volverse irreconocible el modelo de los orígenes” (Monsiváis 2004: 19). Se puede partir del principio de que Buñuel conocía muy bien tanto el melodrama como su público: las veinte películas que el cineasta

horizonte de expectativa melodramática es “cruel” en la medida en que anula la creencia de que hay un sentido subyacente al caos de la realidad. La desilusión causada es dolorosa, y en las películas más célebres de Buñuel no se discierne ninguna preocupación por atenuar este dolor.¹⁰

La cuestión que se pone es si esta “crueldad”, que desmiente el triunfo del bien y que admite que no se hace justicia, proviene de una amoralidad que la remitiría al nihilismo. En este caso, sería fruto de la indiferencia respecto a la devastación a la cual aceptaría como un hecho inevitable. No obstante, la “crueldad” en realidad no deja de resaltar la injusticia, la desgracia y la brutalidad como tales, lo que debe apelar a los valores morales de los espectadores. Más precisamente, se demuestra que estos valores son derrotados. Sin embargo, su derrota no significa que su existencia sea negada, solo se desmiente su superioridad triunfal. La “crueldad”, en otras palabras, desafía al sentido moral de los espectadores al confrontarlos con una destrucción que nada detiene. Duele reconocer que la moral no se impone, pero el dolor es, él mismo, indicio del sentimiento moral que se manifiesta en él. Por este motivo, Bazin escribe que la piedad se excluye de la enunciación de la película, pero que en el fondo ella es su punto de partida (cf. 1975: 75). Como comenta François Truffaut, que compiló los seis estudios de Bazin en el libro, para éste, Luis Buñuel era en realidad un “moralista” (Truffaut 1975: 15).¹¹

filma en México, son habitualmente agrupadas en obras mayores, medianas y comerciales. En este último grupo, el de las películas producidas por encargo, el melodrama predomina. Se le atribuyen cintas como *Una mujer sin amor*. *Cuando los hijos nos juzgan* (1952) o *El río y la muerte* (1955) (Pérez Turrent 1992: 233).

¹⁰ Si es cierto que, como se mencionó arriba, las películas por encargo se rinden al imperio del melodrama, las así llamadas obras mayores de Buñuel claramente se oponen. Entre ellas están *Nazarín* (1959) y *Viridiana* (1961), en que los protagonistas ven su devoción y virtud religiosas derrotadas por el entorno y acaban por cuestionar e incluso abandonar sus valores. Respecto al fracaso de los valores bien y mal en *Viridiana* cf. Freddy Buache (1976: 141-153).

¹¹ No sería muy difícil vincular tal “crueldad” con la tradición provocadora del arte de afectar la sensibilidad del espectador con imágenes de horror, violencia y sufrimiento. Según Susan Sontag, tal tradición se inició con Francisco de Goya y su

3. La violencia como problema

3.1 La violencia que no se entiende

El dolor que acompaña el debate sobre la violencia tiene que ver con el sufrimiento de los afectados pero se intensifica con actos de injusticia y devastación. En tanto destrucción, la ética ha de rechazar a la violencia. Pero el problema se agrava aún más en casos en que la violencia transgrede los límites.

Estos límites se relacionan antes que nada con la amplitud y profundidad de la destrucción pero también con su comprensión. En este sentido, la violencia se ha convertido en un problema epistemológico. En las últimas dos décadas, las ciencias humanas y sociales vienen discutiendo un tipo de violencia social para cuyo análisis modelos comunes de acción y comunicación social se revelan como poco insuficientes. Se trata de fenómenos en que la violencia “sale de control”, no tiene “medida” y se convierte en una dinámica que se sustenta en sí misma. Por un lado, los estudios de conflictos identifican tal dinámica como un proceso de escalación de la violencia resultante de la interacción de los antagonistas. Por el otro, se ha comenzado a enfocar la dinámica de la violencia como un proceso autónomo que se va deshaciendo de sus restricciones en la medida en que avanza y crece. Masacres y furias devastadoras son ejemplos notorios.

Desde los años noventa, una “sociología de la violencia” se ha dedicado a estos fenómenos de la violencia. Autores como Trutz von Trotha, (*Soziologie der Gewalt*, de 1997) o como Michel Wieviorka (*Violence*, de 2004), entre otros, reconocen que existen tipos de violencia que no parecen obedecer a lógicas reconocibles de acción social y cuyas causas resultan difíciles de determinar. En consecuencia, proponen no concentrar los estudios de la violencia en la búsqueda de causas que se encuentran más allá de la

secuencia *Los desastres de la guerra*, dibujada entre 1810 y 1820. El propósito es “despertar, chocar y herir al espectador” para que tome una actitud en contra de la guerra (Sontag 2003: 39-40).

violencia y que la entienden como efecto de otra cosa, como por ejemplo la lucha de clases. En consecuencia, la “sociología de la violencia” pasó a enfocar la violencia como un problema de orden propio.

En otras palabras, el tipo de violencia en cuestión es una violencia colectiva para la cual resulta difícil encontrar una razón. Si se concibe la violencia fuera de una relación causal, entonces se le tiene que atribuir un determinado grado de autonomía. Es decir que no se explica el fenómeno al recurrir a factores externos que no sean del mismo orden de la violencia. No obstante, sin encontrar una explicación (externa) para la violencia, resulta aún más problemático detenerla. Explicar la violencia sería someterla a un control conceptual que serviría para delinearla y delimitarla. La violencia en cuestión, que surge como una dinámica propia y que no se rige por motivos externos, aparece como algo que no es –de manera inmediata– operable a nivel conceptual. En fin, esta violencia se convierte en un problema *sui generis* que entorpece el discurso y que se resiste a él.

2.2 Violencia no instrumental

Si la violencia en cuestión no obedece a razones que le son externas y no se somete a una relación causa-efecto, entonces no es apropiado pensarla como un medio para alcanzar fines. Como recurso, la violencia es un instrumento para realizar objetivos, y como tal muchas veces es una opción entre otras. La concepción instrumental de la violencia presupone una racionalidad. Es decir que la violencia es un medio que se justifica por su finalidad. Como instrumento, la violencia se usa: se emplea si es necesario y si ya no lo es, se deja. En este caso, ella queda sometida a la voluntad soberana del sujeto del cual siempre depende: solo habrá violencia si el sujeto lo quiere y en cuanto así lo disponga. En la medida en que la violencia es un instrumento, estará, por lo menos supuestamente, bajo el control de las intenciones del sujeto. Ahora, si la violencia deja de ser un

medio para conseguir objetivos, necesariamente se va a poner la cuestión del control y del límite.

En su ensayo “Hacia la crítica de la violencia”, Benjamin ya mostró que la violencia no sirve a un fin sino que encuentra su fin en ella misma y en su propia manifestación. El autor lo demuestra en el caso del derecho que se crea con base a la violencia, como es el caso del derecho que fija las fronteras territoriales, los tratados de frontera. En principio, la violencia sería un fin necesario para instaurar un fin superior que es el derecho. Sin embargo, como escribe el autor, el derecho jamás se desprende de la violencia y acaba por ser su expresión y manifestación:

Pues la función de la violencia en la instauración del derecho siempre es doble: la instauración del derecho, ciertamente, aspira como fin (teniendo la violencia como medio) a *aquello que* se instaura precisamente en tanto que derecho; pero, en el instante de la instauración del derecho, no renuncia a la violencia, sino que la convierte *strictu sensu*, e inmediatamente, en instauradora de derecho, al instaurar bajo el nombre de “poder” un derecho que no es independiente de la misma violencia como tal, hallándose ligado por lo tanto, justamente, de modo necesario, a dicha violencia. La instauración del derecho es sin duda alguna instauración del poder y, por tanto, es un acto de manifestación inmediata de violencia. (Benjamin 2007: 201)

Si, aquí, Benjamin relaciona la violencia estrechamente con el poder es porque trata de aclarar que la instauración del derecho por medio de la violencia no sirve a la justicia sino al poder que el autor entiende como violencia ya que da continuidad al triunfo de los vencedores. El tema del ensayo es que la violencia solo sirve a ella misma, es decir a la dominación y la sumisión, y no a otros fines (es decir que ésta es la “violencia mítica” a la que Benjamin opone la “violencia divina”). Hay otro ejemplo muy ilustrativo, que es el caso de la ira que el autor entiende como una violencia que es pura expresión de ella misma:

Una función ya no de medio de la violencia, como la que aquí aparece en cuestión, la muestra la experiencia cotidiana. Así, la ira hace que una persona tenga unos estallidos de violencia que no son medios para el fin propuesto. Esa violencia no es un medio, sino más bien una manifestación. (2007: 200)

En fin, en Benjamin ya trasparece la ambivalencia de la violencia: sin lugar a dudas la violencia es ampliamente empleada como medio e instrumento y como tal se busca someterla a un control y una contención. Sin embargo, lo que llama la atención es que la violencia tiende a ir más allá de la instrumentalidad y pasa a escapar al control. En este sentido la violencia causa problemas epistemológicos porque tiende a no someterse a la racionalidad de las relaciones causales. Cuesta comprender por qué ocurre este tipo de violencia.

3.3 Violencia y cultura

Como precisa Bernhard Waldenfels en su ensayo “Violence as Violation”,¹² la violencia no combate al orden como si fuera un conflicto entre la violencia y el orden que impone la razón, lo que significaría que la violencia asume características irracionales. Obviamente el orden, como por ejemplo el de la razón, también genera violencia, ya que distingue, siguiendo con el mismo ejemplo, entre una guerra justa y una guerra injusta. Es decir que el orden puede justificar la violencia contra lo que excluye, como lo hace la civilización al oponerse a la barbarie. En cambio, Waldenfels describe a la violencia como algo extraño que escapa a todo tipo de ordenamiento, es decir como algo extra-ordinario y fuera de orden. Más bien, la violencia aparece como el “reverso” de todo orden. En este sentido, la violencia no es algo que tenga una esencia, sino que ella depende de un otro al que se opone y al que destruye. En consecuencia, Waldenfels

¹² El título de la versión original es “Aporien der Gewalt” (“Aporías de la violencia”) (Waldenfels 2000).

reconoce a la violencia como un “facto” con el cual hay que convivir y no la considera un problema que se pueda solucionar (cf. 2006: 91).

De cualquier manera, el autor coloca en duda la noción del progreso según la cual el proceso de la civilización (Norbert Elias) va erradicando la violencia. En cambio, nos lleva a pensar que la violencia acompaña la civilización y que tiene que ser considerada como “cultural” y no como natural o animalesca (cf. Waldenfels 2006: 77). En vez de confinar la violencia, la cultura la acepta y la incorpora. Si podemos incluso hablar de una “cultura de la violencia” es porque la cultura llega a atribuir sentidos a la violencia y a justificarla en algunas de sus variantes. Johan Galtung, por ejemplo, propone el concepto de “violencia cultural” para referirse a legitimaciones discursivas, simbólicas y artísticas de la violencia (Galtung 1990). Como consecuencia, la cultura ya no puede ser entendida como una esfera en que el sujeto está a salvo. Aunque nos duela, tendríamos que admitir que ella no constituye un ámbito de orden ético que excluye o se propone excluir cualquier tipo de violencia. En cambio, nos vemos obligados a concebir la cultura como algo que –entre otras cosas– produce violencia. Si este es el caso, también hay que replantear la idea de la sociedad como una organización de las relaciones humanas que también se rige por la violencia. Esto no significa que uno se deba resignar a la violencia, más bien, se debe vivir renunciando a ella en lo que se hace y en lo que se dice, sin poder aspirar a encontrar una solución definitiva, porque esto acabaría por ser una “solución violenta” (Waldenfels 2006: 91).

3.4 Paradojas de la violencia en América Latina

En América Latina, la violencia constituye un problema epistemológico peculiar. Como es bien sabido, en esta región, la violencia alcanza algunos de los niveles más altos del mundo, en términos de homicidios (UNODC 2014). Por otro lado, el fenómeno de la violencia en el subcontinente presenta rasgos particulares. Como Roberto Briceño-León demuestra, en la

región no hay actualmente guerras ni externas ni internas. Al mismo tiempo, no es ni la región más pobre ni la más atrasada del mundo. En este momento, los países latinoamericanos en su mayoría no son gobernados por regímenes de represión violenta sino por gobiernos democráticos. En suma, el autor problematiza las explicaciones más comunes acerca de la violencia en América Latina: “¿Cómo explicar estas grandes paradojas sociales y dramas humanos?” (Briceño-León 2016: 68).

Briceño-León revé la teoría que atribuye los altos índices de violencia en América Latina a la estructura social, es decir a la pobreza y a la desigualdad. En sus estudios sobre Brasil, Colombia y Venezuela muestra que entre 1990 y 2012 la pobreza disminuyó considerablemente y la riqueza nacional se elevó en los tres países. La desigualdad social se redujo en Venezuela y Brasil, y en Colombia se mantuvo a un nivel alto, y hasta aumentó. Si fuera por la estructura social, la violencia debería de haber disminuido de manera significativa en Brasil y Venezuela mientras que en Colombia –por la elevación de la desigualdad– ella debería haberse incrementado. Sin embargo, los datos empíricos muestran lo contrario: entre 1996 y 2011, en Colombia la violencia claramente decreció, en Brasil ella se mantuvo más o menos estable y en Venezuela se dio un incremento considerable. Por consiguiente, el autor concluye que no puede ser principalmente la estructura social la que determina la intensidad de la violencia sino que deben intervenir las “condiciones culturales o inmateriales”, como la cohesión social y la normatividad de los mecanismos de resolución de conflictos (70-82).

José Vicente Tavares dos Santos y César Barreira igualmente discuten la paradoja de la violencia actual en América Latina. Ellos apuntan al hecho de que los avances en la inclusión social en el subcontinente no condujeron a una caída de la violencia. Este es el caso en Brasil y Venezuela, donde los gobiernos progresistas de inicio del siglo XXI fueron exitosos con sus políticas de inclusión social pero que dieron continuidad a políticas de seguridad represivas las que aumentaron la violencia policíaca y el

encarcelamiento al mismo tiempo que conservaron el carácter penalizante del poder judicial (Santos/Barreira 2016: 9-10).

Finalmente, en una visión histórica, los altos índices contemporáneos de la violencia en América Latina resultan aún más paradójicos. Porque si las décadas entre los años 1960 y 1990 representan un período de intensa violencia en América del Sur (dictaduras militares y terrorismo de estado) y en América Central (guerras civiles y genocidio), la democracia en los años posteriores no condujo a una convivencia pacífica. Más bien, es en los años 1990 que se produjo la “explosión de la violencia social” (Imbusch/Misse/Carrión 2011: 95). En este sentido, Günther Maihold y Werner Mackenbach hablan de la “transformación de la violencia” en la región que dejó de ser política para convertirse en una “violencia criminal que se ha cotidianizado” (2015: 6).

La cuestión es cómo entender esta nueva violencia despolitizada. Santos y Barreira introducen el concepto de la “violencia difusa” que tiene la ventaja de no restringirse a la criminalidad. Ella es provocada por una elevada conflictividad social y resulta de una amplia diseminación de la violencia en la sociedad. Al mismo tiempo la caracteriza una marcada dificultad de los estados de contener las agresiones y muertes. En determinados contextos, la violencia llega a ser incluso una norma social. De todo esto deriva la expansión de la inseguridad y del miedo en los diversos estratos sociales (Santos/Barreira 2016: 25-26).

De cualquier manera, la vaguedad de las concepciones de la violencia actual revela la dificultad de entenderla. Como una violencia despolitizada carece de racionalidad política y en última instancia está en duda si se somete a algún tipo de finalidad que no sea su propia perpetración. Lo que no deja de causar dolor en su estudio es que parecería que se trata de una violencia que ya no debería existir, ya que, como se mencionó arriba, se despliega en un momento histórico en que los grandes conflictos (políticos) se terminan y en que la transición democrática debería iniciar una era de paz y de progreso.

Además, si lleváramos en cuenta la propuesta de Peter Waldmann (2002) acerca de la anomia en América Latina, que es la restricción, debilidad o incluso la ausencia de normas sociales, entonces llegaríamos a la conclusión de que tendríamos que constatar el colapso de los valores morales y de los principios éticos. Tal constatación sería sin duda dolorosa e intolerable ya que contradice a las convicciones morales y éticas en que los estudios críticos de la violencia se asientan.

4. La literatura de la crueldad de Claudia Hernández

La paradoja de una “cultura de la violencia” aparece drásticamente reflejada en los textos de la escritora salvadoreña contemporánea Claudia Hernández. Según Werner Mackenbach y Alexandra Ortiz Wallner esta obra es parte de una literatura que se escribe después de las guerras en Centroamérica sin (en su mayoría) hacer referencia a ellas pero en que la violencia sobresale. En esta literatura Mackenbach y Ortiz Wallner detectan un “cambio de paradigma” con respecto a las concepciones literarias de la violencia que dejan de ser políticas y dan lugar a una diversidad de otras violencias (cf. 2008: 93). El argumento es que la literatura pasa a poner en escena lo que los autores llaman la “normalización” de la violencia (cf. 81). Si la literatura expone el escándalo de que la violencia se ha convertido en norma y normalidad, es porque ella se convirtió en un elemento integral de la vida cotidiana como algo común que no causa ni espanto ni extrañamiento. Al mismo tiempo, la “normalización” de la violencia llama la atención a la disfuncionalidad de lo social y a la fragmentación del tejido social (cf. 82).

4.1 Devastación ética

La obra de Claudia Hernández discute la violencia como uno de los problemas más graves de la sociedad actual. En particular, el presente estudio se dedica a la antología de cuentos *De fronteras* de 2007. La

cuestión es cómo los cuentos hablan de esta violencia “cotidianizada” y “normalizada”, la que cuesta entender porque no se discierne una finalidad que no sea su propia manifestación. Como se verá, la estrategia narrativa es la “crueldad” ya que pone la violencia narrada de tal manera en escena que ella impacta de manera inmediata en el lector y en la lectora.

La “crueldad” consiste en que los lectores se ven directamente expuestos a la violencia sin que la narración intervenga. Los cuentos no denuncian ni critican la violencia. Parecería que, semejante a lo que Bazin observaba en el estilo de Buñuel, las narraciones no hicieran mucho caso a los hechos de violencia que relatan. Al contrario, cuentan las atrocidades más tremendas como si no fuera nada. En las historias no aparece ningún personaje que proteste contra las devastaciones que ocurren. Ni siquiera hay alguien que al menos se incomode con ellas. Si los personajes parecen indiferentes con respecto a la violencia, la narración tampoco parece enfocarla en una perspectiva de crítica y de condena. Es que la mayoría de los cuentos son narraciones en primera persona. Esos narradores se ven confrontados con hechos extremadamente violentos, pero parecen ignorarlos e incluso tienden ellos mismos a cometer actos devastadores.

Esta observación nos conduce ya al primer resultado del análisis de los cuentos de Claudia Hernández: lo que sus textos proponen es una visión de la violencia en que esta paradójicamente tiende a desaparecer. Es decir que los cuentos escenifican una mirada que registra todo menos la violencia. Se trata de una extraña des-percepción del hecho violento. Los lectores, sin embargo, notan que el objeto de la narración son brutalidades atroces sin que la narración las designe de esta manera y sin que ellas provoquen una actitud de escándalo o de rechazo.

El impacto mencionado en los lectores resulta, por lo tanto, menos por los hechos violentos que suceden sino por la discrepancia entre la ocurrencia de estos hechos y la falta de percepción de ellos así como de cualquier protesta *en* la narración y *por parte* de la narración. Lo que causa una experiencia de extrañeza en la lectura es que el lector o la lectora perciben

que están en juego hechos y actos de una violencia espantosa pero los narradores parecen ignorarla.

En consecuencia, el problema de la violencia se plantea a dos niveles: la ocurrencia de los hechos violentos y la actitud con respecto a ellos. La cuestión de la actitud remite directamente a la cuestión de la ética: en los universos narrados reina una aceptación de la violencia que aparece como aún más asombrosa que la ocurrencia misma de los hechos. Llama la atención la ausencia de posturas morales que lleven a un posicionamiento en contra de la devastación. No es que se presenten vacíos morales en las narraciones. Lo que se plantea son actitudes morales –tanto de los narradores como de los personajes– que aceptan la brutalidad, y eso es lo más escandaloso en estos cuentos.

Los textos, en otras palabras, por medio de sus estrategias narrativas, plantean el escándalo que los escenarios son de destrucción y a nadie le importa. Esto pone de relieve la profundidad que la devastación ha alcanzado porque los lectores están confrontados con una situación en la cual no solo los cuerpos y las vidas son destruidos sino también el sistema de principios éticos. En los cuentos de Claudia Hernández, el lector o la lectora están solos en un mundo que parece indiferente a la brutalidad y que aparece como éticamente degradado. Este abandono ante situaciones de devastación “duele” a los lectores. La “crueldad” literaria, en otras palabras, no consiste solo en narrar atrocidades sino también en que la narración no intervenga y no llegue a tomar una actitud de rechazo y de condena acerca de éstas. La indiferencia e incluso la aceptación de la violencia escandaliza al lector y a la lectora puesto que viola sus principios éticos. “Duele” no solo leer que los horrores suceden sino que faltan valores éticos que obliguen a una oposición. Este vacío hiere el sentimiento ético del lector y de la lectora. Así, los textos también ponen de relieve que con la aceptación de la violencia, no hay perspectivas de cambio.

4.2 “Manual del hijo muerto”: la ocurrencia de la violencia

“Manual del hijo muerto” es el último de los cuentos de *De fronteras*. Es muy breve, como todos los cuentos del libro, y representa un capítulo de una guía práctica para padres. Más específicamente, el libro que se simula en el cuento es una guía para padres cuyo hijo fue asesinado: el “Manual del hijo muerto”. Se trata, en otras palabras, de un libro de auto-ayuda que explica a los padres qué deben hacer cuando su hijo muere o es asesinado. El capítulo del manual que el cuento finge ser, trata del caso del hijo que no fue solo asesinado sino que además fue descuartizado. Por esto, el subtítulo del cuento/capítulo es: “Cuando el hijo está en forma de trozos” (Hernández 2007: 107).

Como sería adecuado para un capítulo de un manual, el estilo del cuento es sobrio, informativo y obviamente aconsejador, buscando siempre los mejores “tips” para los lectores. El capítulo instruye a los padres sobre cómo preparar el velorio del muerto. El primer paso es la reconstrucción del cuerpo, y se incluyen recomendaciones como por ejemplo la identificación previa de las partes del cadáver en el momento de la entrega y el cuidado de la costura para que los miembros juntados no se separen más tarde. En seguida se trata de posicionar el cuerpo recompuesto en la cama que era del hijo y se sugiere disimular todas las señales que apuntan a los impactos violentos que el cuerpo sufrió. El cuento concluye con breves consejos acerca de la llegada de familiares y amigos (“Llore cada vez que alguien mencione su nombre”; 109).

A principio, antes de empezar a leer el cuento, uno podría pensar que se trataría de una especie de guía para familiares en duelo que necesitan algún acompañamiento ante la pérdida del hijo. La estrategia narrativa del cuento, sin embargo, parece tener como objetivo provocar un choque en los lectores al frustrar sus expectativas y al sorprenderlos con un discurso cuya finalidad claramente es todo lo contrario. Más bien, el manual emplea todos los recursos argumentativos y lingüísticos para evitar y negar todo tipo de luto. Es como si fuera una guía que enseña cómo evitar cualquier cuestio-

namiento, así como todo sentimiento de tristeza y duelo cuando el hijo es brutalmente asesinado y su cuerpo mutilado. Al contrario, el manual instruye a los padres mantener las apariencias y preparar el velorio como la sociedad lo espera sin que haya señales de reacción afectiva al crimen. Ya se ve que la “crueldad” del cuento reside en la instrucción del manual a suprimir cualquier dolor por parte de los padres lo que produce una segunda destrucción al borrar los sentimientos que la devastación de la vida y del cuerpo del joven provoca en sus padres. La negación del dolor en el manual hiere el sentimiento ético del lector y de la lectora porque el aniquilamiento brutal de una vida no puede pasar sin ningún tipo de reacción.

Como se ve, el tema del cuento es una violencia a dos niveles: el nivel de los hechos violentos y el de la percepción de ellos. En primer lugar, se plantea la devastación de la vida social con la ficción de un manual para padres cuyo hijo fue asesinado. La existencia de un tal manual presupone que el asesinato de jóvenes es tan frecuente y que son tantos los padres que pierden su hijo, que la demanda de acompañamiento a aquellos padres forma ya un público lector suficientemente grande para que se publique una guía práctica para ellos. Esto significa que el asesinato de hombres jóvenes ya puede ser considerado un hecho común.

A juzgar por el discurso del manual, el público *target* es gente clase media, que compra y lee guías de auto-ayuda. Parece que se trata de personas “normales” de las cuales no se podría sospechar la participación con la criminalidad y que al principio no estarían expuestos a mayores riesgos de vida. La propia existencia del manual, sin embargo, comprueba lo contrario ya que presupone que cualquier familia puede pasar no solo por el asesinato de un hijo sino también por la mutilación horrorosa del cadáver. Como se puede leer en el manual, se trata de hijos adultos entre 24 y 25 años (cf. Hernández 2007: 107). Se concluye que en una sociedad en que se publica este tipo de manuales, la muerte brutalizada de jóvenes se convirtió en algo absolutamente común.

Aquí surge la cuestión de qué está pasando en esta sociedad. Como no se encuentra ninguna información al respecto en el manual, cabe al lector y a la lectora imaginarse el contexto social de tantas muertes. Otra vez, el cuento deja a sus lectores solos y se abstiene a darles más informaciones para que ubiquen los hechos narrados, lo que los obliga a involucrarse activamente en la reconstrucción del contexto. Es que se trata de la ficción de un manual. El cuento, por lo tanto, no narra cómo ocurren los asesinatos sino que los presupone como un hecho evidente. Esto significa que gran parte de lo que el cuento propone no lo cuenta sino que solo lo sugiere. “Manual del hijo muerto” habla de un estado de violencia brutalizada y generalizada pero sin decirlo. Son los lectores que completan la narración con su imaginación. La conclusión a que se llega es que teóricamente tendría que tratarse de una situación de guerra. No obstante, éste no será el caso ya que no aparece ningún indicio de circunstancias bélicas. Por consiguiente, el efecto es aún más espantoso: ¿si no es guerra, qué es? Es difícil imaginarse una situación en que la brutalidad sea tan común. Una opción podría ser el crimen organizado cuyas víctimas potenciales son en primer lugar jóvenes.¹³ Sin embargo también cuesta imaginarse esta variante dado que el asesinato de jóvenes aparece aquí como un hecho común. Sea como fuere, el asombro aumenta con la dificultad que los lectores encuentran en hacerse una idea del contexto.

El escenario se agrava si tomamos en cuenta que el cuento simula ser no el manual entero sino solo el capítulo específico sobre el descuartizamiento del hijo. Parecería que el manual hace una diferenciación detallada de las diversas formas de asesinatos. La mutilación del cuerpo en la vida o en la muerte es igualmente perturbante. Lo uno significa tortura y lo otro profanación de cadáveres. El despedazamiento apunta otra vez a la guerra o al crimen organizado como posibles contextos en que tales crueldades

¹³ José Manuel Valenzuela habla de un “juvenicidio” en América Latina. Cf. sus publicaciones al respecto, como por ejemplo la compilación de estudios del 2015 (Valenzuela 2015a) y su propio análisis en esta (Valenzuela 2015b)

ocurren, sin confirmarlos. Pero imaginarse que las víctimas no son sólo descuartizadas sino que es común que esto suceda, resulta aún más preocupante. El descuartizamiento de las víctimas deja claro que la violencia contra los hombres jóvenes se dirige de una manera particular al cuerpo. Tal práctica pone en evidencia que las víctimas son reducidas a su corporalidad. Parecería que no se tratara de seres humanos sino de seres que son nada más cuerpo, lo que recuerda la “nuda vida” del *homo sacer* que describe Giorgio Agamben (1998). El despedazamiento es expresión de la destrucción del cuerpo, y la víctima, una vez reducida a un mero ser cuerpo, no solo pierde su vida, sino que sufre una segunda aniquilación al ser despedazada.

En fin, los lectores se quedan perplejos ante el escenario de devastación que apenas se evoca. Ellos se preguntan qué especie de sociedad es esta y cómo se puede vivir en ella. Ya se entiende que se trata de una sociedad que se adapta a la destrucción y que desarrolla formas de convivir con ella: ello no solo se muestra en la redacción de “manuales” que enseñan a los familiares cómo deben manejar la pérdida de un ser querido sino que también se menciona un servicio de entrega que lleva los cuerpos o partes despedazadas a la casa de los familiares como si fuera un servicio de paquetería común (a lo que se agrega el “tip” de asegurarse de que no hay errores en la entrega):

Antes de iniciar la labor, se sugiere además cerciorarse de que cada una de las partes que le han sido entregadas se corresponda con las señas particulares de su hijo y ensamblen armoniosamente. (Hernández 2007: 107)

4.3 “Manual del hijo muerto”: la percepción de la violencia

El segundo nivel en que la violencia se plantea es el de la percepción de la devastación sistemática de los jóvenes. El asombro que asalta a los lectores está por completo ausente. No solo el manual no parece ver ningún sentido en el duelo del hijo muerto por los padres como también excluye cualquier

consideración por las víctimas, así como toda indagación acerca la autoría de los crímenes. Véase cómo empieza el cuento:

Causa especial emoción reconstruir el cuerpo del niño (24-25 años) que salió completo de la casa hace dos o seis días. Por tal razón, se recomienda tener a mano una caja de pañuelos desechables y no fumar durante el proceso, a fin de evitar humedecer o dañar con fuego y cenizas las delicadas piezas. (Hernández 2007: 107)

La guía reconoce la emotividad y el dolor que el descuartizamiento de un hijo causa a los padres. No obstante, su preocupación no son los sentimientos de los familiares sino más bien la apariencia del muerto. Por este motivo recomienda tener pañuelos a la mano para que las lágrimas no dañen al cuerpo de la víctima.

Queda claro que el propósito de la guía no es enseñar a los padres cómo vivir con la pérdida del hijo y a superar el dolor. Al contrario, en todo el cuento, la preocupación del manual es únicamente la reconstrucción del cuerpo. Si hay una mención al dolor de los padres esta no tiene ningún sentido terapéutico sino únicamente sirve al propósito de en última instancia suprimir o neutralizar estos afectos. Como también se ve, no hay ninguna consideración acerca de los crímenes. Parece una guía puramente pragmática que solo se interesa por la presentación perfecta del cuerpo y se limita a aconsejar cómo “ensamblar” sus partes.

Un “TIP” que el manual destaca tipográficamente con un marco al lado evidencia esta intención del manual: allí se propone que el perfecto restablecimiento del cuerpo produce la ilusión de que el hijo sigue con vida:

TIP: extender el cuerpo sobre la cama en la posición decúbito dorsal, con una pierna flexionada y sin arrugas en la ropa produce siempre la sensación de tener nuevamente en casa no solamente a un hijo perfecto, sino a uno vivo. (Hernández 2007: 108)

La guía retoma y confirma la reducción del ser humano a su corporalidad, en la medida en que sugiere que la completitud corporal ya equivale al ser y a la vida de la víctima. Al mismo tiempo, se entrevé que la preocupación por la apariencia tiene otra función que es hacer creer que nada pasó y de envolver a las personas en la ilusión de que la violencia no existe.

La desconsideración del hecho de extrema violencia y del impacto que este tiene en los padres causa asombro en los lectores porque parece el resultado de la aceptación de la devastación como algo común, dadas sus frecuentes ocurrencias. El cuento es “cruel” porque se abstiene de articular cualquier forma de oposición al reino espantoso de la violencia. La práctica del descuartizamiento ya es grave, pero asumirla como una fatalidad incuestionable resulta insoportable. El presunto libro de ayuda no solo no ayuda a sus lectores en el duelo sino tampoco los apoya con sus posibles demandas de saber qué pasó y de ver a los responsables castigados. Al contrario, parecería que en el fondo los padres deben resignarse o iludirse de que nada de esto es real. Que la extrema violencia aparezca como algo que debe ser aceptado y que el dolor de la pérdida máxima (el hijo) no tenga cabida, apunta a la total ausencia de una ética que defienda la integridad de la vida. El colapso ético profundiza la devastación que evoca el cuento porque tiende a aniquilar lo que podría haber de resistencia contra ella. En este sentido, el texto apunta a lo que se ha denominado “normalización” de la violencia. Los únicos que pueden (y deben) oponerse son los lectores que así se ven directamente confrontados con el problema. Al percibir que nadie más se escandaliza, su sentimiento ético los obliga a involucrarse.

La devastación de la ética, de la cual el manual es expresión, se agrava al final del cuento adonde la guía recomienda que se oculte en el cuerpo cualquier señal del impacto de violencia que la víctima sufrió. El motivo es que tales marcas sólo provocarían emociones fuertes en los padres lo que los incitaría a pugnar por justicia. Si la guía recomienda que se impidan

estos sentimientos, es porque presupone que la justicia no existe y que buscarla solo produce desgastes innecesarios:

Preste especial atención a manos y pies. Estos suelen –si uno se fija bien– revelar escenas del padecimiento pre-muerte del hijo en cuestión. Para evitar hundirse en la tentación de elaborar hipótesis y encontrar culpables mediante las señales que dejan, cúbralos con guantes y medias de algodón. (109)

Lo mismo ocurre con la cara:

Esparza sobre el rostro una capa considerable de maquillaje –colores a tono de la tez– para disimular los golpes que posiblemente presente. (109)

El manual aparenta ayudar a los padres en una de las situaciones más difíciles de su vida. Pero en realidad, se percibe una pedagogía perversa que niega y combate sus sentimientos e intereses: la verdadera instrucción es la resignación y la sumisión a los hechos. Los familiares no deben protestar contra los crímenes y exigir justicia. Además deben impedir que cualquier otro lo haga.

No parece que exista un plan maquiavelista de un poder (estatal) centralizado que aspire a ejercer un control total sobre los individuos. De esta manera, no es plausible que esté en cuestión un mecanismo de manipulación y represión sutil. Más bien, lo que el cuento sugiere es que el miedo y la resignación están tan diseminados que los discursos que proponen y exigen que los individuos se conformen con el régimen de violencia circulen de forma descentralizada. Visto así, se trataría de una pedagogía escandalosa de paz donde cada uno busca adaptarse a las circunstancias e intenta no provocar nuevos actos de violencia. Paz en este sentido significaría sumisión a una violencia cuya dimensión asombra ante la ausencia de cualquier oposición.

En fin, lo que el cuento parece proponer es una visión del presente como escenario de devastación profunda en la cual no se ofrecen perspectivas para el cambio. Como es de esperar, el texto no ofrece ninguna

explicación y ni siquiera un indicio de cómo surgió esta situación. Más bien, parece sugerir que nunca ha sido distinto, ni va a ser. No se insinúa una actitud de fatalismo sino más bien se trata de afectar al sentimiento ético de los lectores cuyo dolor los obliga a reaccionar dado que nadie más en la narración lo hace.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia.
- Artaud, Antonin (1978): *Œuvres complètes*. Vol. IV: *Le théâtre et son double. Le théâtre de Séraphin*. Nouv. éd., revue et augm. Paris.
- Artaud, Antonin (2001): *El teatro y su doble*. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona.
- Bazin, André (1975): *Le cinéma de la cruauté*. París.
- Benjamin, Walter (2007): “Hacia la crítica de la violencia”, en: *Obras*. Libro II., vol. 1. Madrid, pp. 183-205.
- Briceño-León, Roberto (2016): “Las explicaciones sociales de la violencia homicida: evidencias de Colombia, Brasil y Venezuela”, en: José Vicente Tavares dos Santos/César Barreira (eds.): *Paradoxos da segurança cidadã*. Porto Alegre, pp. 67-88.
- Brooks, Peter (1976): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven/London/Yale.
- Buache, Freddy (1976): *Luis Buñuel*. Madrid.
- Control Machete (2000): “Duele, la realidad duele”, en: Alejandro González Iñárritu (dir.): *Amores Perros*. Guión de Guillermo Arriaga. Fotografía: Rodrigo Prieto. México.
- González Iñárritu, Alejandro (dir.) (2000): *Amores Perros*. Guión: Guillermo Arriaga. Fotografía: Rodrigo Prieto. México.
- Hernández, Claudia (2007): *De fronteras*. Ciudad de Guatemala.
- Imbusch, Peter/Misse, Michel/Carrión, Fernando (2011): “Violence Research in Latin America and the Caribbean: A Literature Review”, en:

- International Journal of Conflict and Violence* 5, no. 1 (2011), pp. 87-154.
- Mackebach, Werner/Maihold, Günther (2015 B): “La transformación de la violencia en América Latina, un debate interdisciplinario”, en: id.(eds.): *La transformación de la violencia en América Latina*. Ciudad de Guatemala, pp. 1-24.
- Mackebach, Werner/Maihold, Günther (eds.) (2015a): *La transformación de la violencia en América Latina*. Ciudad de Guatemala.
- Mackebach, Werner/Ortiz Wallner, Alexandra (2008): “(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica”, en: *Iberoamericana* VIII, 32 (diciembre 2008), pp. 81-97.
- Monsiváis, Carlos (1994): “Se sufre pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites)”, en: Carlos Monsiváis/Carlos Bonfil (eds.): *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México, D.F., pp. 99-224.
- Monsiváis, Carlos (2004): “Tres funciones al día (etapas de la cultura popular en México y América Latina)”, en: Walter Bruno Berg et al. (eds.): *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*. Fráncfort del Meno, pp. 15-25.
- Pellicer, Juan (2010): *Triptico cinematográfico. El discurso narrativo y su montaje*. México, D.F.
- Pérez Turrent, Tomás (1992): “Luis Buñuel au Mexique”, en: Paulo Antonio Paranaguá (ed.): *Le cinéma mexicain*. París, pp. 229-237.
- Santos, José Vicente Tavares dos/Barreira, César (2016): “Introdução. A construção de um campo intelectual: violência e segurança cidadã na América Latina”, en: id. (eds.): *Paradoxos da segurança cidadã*. Porto Alegre, pp. 9-40.
- Smith, Paul Julian (2005): *Amores Perros*. Barcelona.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. London.

- Torres San Martín, Patricia (2011): *Cine, géneros y jóvenes. El cine mexicano contemporáneo y su audiencia tapatía*. Guadalajara.
- Trotha, Trutz von (ed.) (1997): *Soziologie der Gewalt. Kölner Zeitschrift für Sozialpsychologie*. Opladen.
- Truffaut, François (1975): “Préface”, en: André Bazin: *Le cinéma de la cruauté*. París, pp. 9-18.
- UNODC (2014): *Global Study on Homicide 2013. Trends, Contexts, Data*. Vienna.
- Valenzuela, José Manuel (2015a): *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Barcelona.
- Valenzuela, José Manuel (2015b): “Remolinos de viento: juvenicidio e identidades desacreditadas”, in: id. (ed.): *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Barcelona, pp. 15-58.
- Waldenfels, Bernhard (2000): “Aporien der Gewalt”, en: Mihran Dabag/Kapust, Antje/Waldenfels, Bernhard (eds.): *Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen*. München, pp. 9-24.
- Waldenfels, Bernhard (2006): “Violence as Violation”, en: Felix Ó. Murchadha (ed.): *Violence, Victims, Justifications. Philosophical Approaches*. Bern, pp. 73-94.
- Waldmann, Peter (2002): *Der anomische Staat. Über Recht, öffentliche Sicherheit und Alltag in Lateinamerika*. Opladen.
- Wieviorka, Michel (2004): *Violence*. París.

Ana Luengo (San Francisco State University)

Un viaje lírico al infierno: una posible lectura o descodificación de *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia

Baila el río con la brisa.

Ondea el perfil de los matorrales.

Alivia apenas el sudor en las cervecerías ruidosas de la ribera.

Mueve los débiles brillos de los focos en las calles de los dos pueblos.

Arroja flores y hojas al agua.

Mueve los árboles de ambos lados, que son tan iguales y a su vez resaltan en cada orilla. La del sur, los sauces de ramas hacia el suelo. La del norte, las palmas reales de hojas asoleadas.

El aire riza el agua. Cubre y descubre sus minúsculas islas.

Los brillos de la corriente reflejan los puentes grandes que cruzan el Suchiate, se llama así, el Suchiate.

(Ramírez Heredia 2004: 164)

Precisamente en un paisaje de estas características es donde se va a desarrollar la historia de la novela *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia, publicada en 2004. Esta imagen de postal idílica, de lugar para ir de vacaciones, es la historia de la Mara Trece, la historia de Tata Añorve, de Sabina la Sabia, de los migrantes que intentan cruzar la frontera a México, para llegar al incierto norte, y mueren descuartizados en el intento por las Maras. No es en sí excepcional esta representación literaria de una naturaleza que ha venido ocupando un lugar de honor en la tradición literaria latinoamericana desde su emancipación –piénsese en Andrés Bello, en Rubén Darío, en Jorge Isaacs–, lo que sí resulta estremecedor es que sea esta vez también la descripción del infierno.

La novela *La Mara*, cuyo título ya alude directamente a las conocidas Mara Salvatrucha o Mara Trece, reconstruye de forma compleja las relaciones de poder, de corrupción y de crimen que asolen a Centroamérica en la actualidad, usando asimismo un tono mítico y lírico que pretende –con

éxito— desorientar al lector aludido. La novela ya invita a un conocimiento de las Maras, que fueron investigadas por el autor durante dos largos años, quien opinaba que “Los escritores tienen el deber de sumergirse en el fango” (Collera 2006), y escogió escribir una novela: “Yo tomo esa realidad y la convierto en una pintura” (Ors 2004). Sin embargo, la información sobre las mismas llega en la novela de forma dislocada, desmembrada y, por ello, aterradora. Como breve introducción para poder comprender más adelante el análisis que me propongo llevar a cabo, las Maras son grupos de jóvenes criminales que viven y actúan en Centroamérica, de forma clandestina, y comparten rituales y símbolos, tatuajes, música reggae, mucho alcohol, más droga y ninguna ley más que la de la Vida Loca, que supone, simplemente, drogarse y arrasar por divertimento con cualquiera que se cruce en su camino, con el sueño mítico de llegar a Los Ángeles, de dónde salió la primera Mara, la Wonder 13, en 1969. Hay que tener en cuenta que para los miembros de las Maras, especialmente jóvenes,¹ el año 1969 casi se sitúa en la prehistoria. Por lo que en este fragmento, parece así que se habla de antiguas leyendas indígenas, sobre ciudades y civilizaciones perdidas:

Porque los mayores trasladaron las claves sagradas como añoranza de vida desde Los Ángeles, del otro lado de la frontera adonde un día van a regresar estos que no conocen aquel país y menos la ciudad de Los Ángeles aunque la llevan tan adentro como los mayores han contado. (Ramírez Heredia 2004: 76).

En *La Mara* se accede a un mundo terrorífico, usando una escritura alejada del realismo, en ese espacio entre el sur del norte y el norte del sur. A causa de las técnicas vanguardistas de la novela, es prácticamente imposible reconstruir la historia porque tanto se trata la prostitución de adolescentes migrantes centroamericanas en un prostíbulo, que regenta una mexicana

¹ Según el artículo de Josef Oehrlein (2005) en la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, las edades de los miembros de una Mara oscilan entre 10 y 20 años.

que tiene una relación con un cura y que además es el contacto para el tráfico de cocaína y heroína entre las dos orillas del Suchiate, como la corrupción policial guatemalteca y mexicana, amparada por los gringos que ni entienden castellano, que manejan así el trasiego de migrantes, quienes son las víctimas de los crímenes sin sentido de los mareros, que viven en ese espacio como alimañas escondidas en la selva.

Hay un hilo en el relato que dota al texto de una estructura lógica: la presencia esotérica del adivino Ximenu, que desde su antro ejemplo de sincretismo religioso y esotérico, todo lo ve y controla, pues tanto está conectado con la Mara como con el prostíbulo, y es el personaje más terrorífico: éste abre la novela con su ritual de magia negra y la cierra con sus rezos en clave lírica.

Para ilustrar la dificultad de recomponer la trama de la novela, destacaré las dos historias que, a mi parecer, son centrales. En primer lugar, la historia de Sabina, la joven prostituta que le narra su triste vida al ex-cónsul mexicano Don Nico, y que es la hermana del marero Jovany. A esa historia se accede por los recuerdos de Don Nico, que ya viejo, se mece solo en su casa dejando pasar el tiempo tras haber sido echado de su trabajo por corrupción. Desde una focalización interna del personaje que fuera receptor, y dado el tono de ensoñación que se usa, la historia de Sabina pierde así la confiabilidad:

Falacia, calumnia; que él supo del asunto hasta después de los hechos, nunca nada antes. La pistola se la vendió un tipo que dijo ser amigo de Jovany, pero ¿existirá Jovany?, ¿será parte de los cuentos que alguna vez le hiciera Sabina para tenerlo atado a sus charlas en el Tijuanita? (185)

Según esas historias que la joven prostituta le contara al cónsul en tiempos mejores, Sabina huyó con catorce años de su casa, tras ser víctima de los abusos de un estadounidense, y finalmente cayó como prostituta y bailarina de striptease en el prostíbulo de Doña Lita, en la frontera entre Guatemala y México, junto al río Suchiate. Sin embargo, Sabina acabará dejando la

prostitución para luchar contra las Maras en una secta que se crea a partir del asesinato de Anamar, la hija del barquero del Suchiate que sirve de contacto entre las dos orillas, y que se identifica con el río. Sabina pasará de ser prostituta a ser la Sabia, y de bailar desnuda en un prostíbulo a cantar romanzas que dan fuerza a los miembros de la secta en su lucha. Así se ve que el río, a la vez que es –cual Leteo– la puerta al infierno, es también el que acaba uniendo las muchas historias, los tiempos y los personajes:

Añorve del río. Es él quien lo ama sabiéndolo propio. [...] Tata Añorve está aquí desde antes que llegaran las turbonadas de gente buscando el norte del norte. Antes aún de que las guerras en el sur expulsaran a miles cuyo único fin era salvar la vida sin pensar en ir hasta el otro extremo de México porque el norte no era búsqueda de vida cinematográfica o de programas televisivos, sino simple escape de los asesinatos y los secuestros nocturnos. (164s.)

El río y el barquero Tata Añorve aparecen al principio como observadores pasivos de la violencia, hasta que la hija del barquero es asesinada, y él se convierte en refugio para esos migrantes que huyen de sus países –solados por la violencia– y de la Mara: “Primero fueron un par que Añorve calificó de desamparados, no de iracundos: éstos fueron los primeros. Los dejó que durmieran en la casa pensando que quizás la segunda noche no regresarían, pero regresaron” (307). De esa forma, a causa del asesinato bestial de su hija, el viejo se convierte en un líder espiritual pacífico que se contrapone a Ximenu, el consejero del mal.

El asesinato de Anamar entronca, pues, con la segunda historia que podemos seguir en esta maraña: la de Jovany, hermano de Sabina, con quien tenía una relación incestuosa en la pubertad, y que se ha convertido en el marero sin dientes y con cuatro lágrimas tatuadas. De él se cuentan los cuatro crímenes que ha perpetrado para conseguir esos tatuajes tan preciados: el asesinato de sus padres, el de su mejor amigo de infancia Laminitas, quien le ama y con quien tiene una relación sexual, y el asesinato de la pequeña Anamar, que está perdida y platónicamente enamo-

rada de él. Jovany la viola cuando se encuentran por primera vez solos en la casa de ella:

la figura de un hombre joven que acompasa su movimiento de caderas al trepidar de la dolidita hermanita mientras le aprietan la garganta y con sed chupan la baba que se va de los labios de la reseca hermanita Anamar tan sola como se quedaría después en esa misma habitación donde Tata Añorve la descubrió la tarde en que los tordos de los árboles gritaron más que las otras tardes. (107)

Anamar pasa a ser la Santita en la que se amparan todas las víctimas de la Mara junto a la casa de su padre, el Tata Añorve, y adónde irá a parar Sabina con sus cantos para convertirse en la Sabia. Finalmente, a todos se les acaba asesinando en una redada policial, siendo el único superviviente el viejo barquero, que escapará por el río. Recordemos que el río no tiene amo, tampoco Añorve, por lo que no se les puede apresar a ninguno de los dos, fortaleciendo así esa ligazón que anteriormente destaqué. Anamar también es la “hermanita”, o recepcionista, de Ximenus, el adivino con quien se abre y cierra el relato, y que es quien controla casi todo: desde el asesinato de los migrantes que intentan huir al norte, hasta la relación de Anamar y Jovany –a quien el mago asesora–, hasta las nuevas adolescentes que nutren el prostíbulo donde trabaja Sabina, hasta el trabajo policial que detiene a los migrantes, que asesina a los feligreses de la Santita Anamar, que controla el tráfico de droga, hasta las lágrimas que los mareros se tatúan en sus rostros tras asesinar a quienes más les aman.

Como se puede ver, la explicación de cada historia arrastra irremediablemente todas las otras historias como un ovillo gigante, y al extremo de cada cual está Ximenus, en su templo:

La luz indirecta baila en las inmensas imágenes religiosas desperdigadas por las paredes de toda la habitación. Una luz que lanza sus más certeros dardos sobre las combinaciones reflejadas en las florituras de su maquillaje, que un

paciente alguna vez dijera que se asemeja a los tatuajes usados por la Mara Salvatrucha. (46)

Aparte de la complicada estructura, lo que hace especial a esta novela es que se accede a ese mundo tan truculento desde una escritura transgresora: por una parte, es coloquialmente soez; pero, por la otra, se escoge una escritura lírica que alude a la tradición vanguardista latinoamericana. Tanto así, que Kunz destaca en su estudio de la novela la oralidad (cf. 2008: 76) y su poeticidad (cf. 80). En esta ponencia me gustaría intentar desentrañar qué intención podemos encontrar tras esta elección de escritura. Una escritura artificiosamente construida de forma consciente para traer a la literatura y a lectores ajenos a estos submundos de una historia que son varias historias entrelazadas. Una escritura que se adentra líricamente en la realidad criminal centroamericana, donde parece imposible escapar de la violencia, como víctima o como victimario, y en algunos casos, como ambas cosas a la vez.

La novela se narra desde la voz de un narrador en tercera persona y omnisciente que, sin embargo, tiene acceso a las mentes y recuerdos de los personajes más relevantes que aparecen. Es una voz demiúrgica, y que, precisamente por el tono lírico adoptado, recuerda continuamente que es una construcción literaria. Los personajes, a su vez, aparecen en varios casos con más de una personalidad, en dos momentos y lugares diferentes, y son identificables por algunos rasgos o de su idiolecto –por ejemplo, hay un personaje policía-proxeneta-padre que siempre dice “o sea”– o de su biografía. Ni siquiera hay un hilo argumental claro, como antes mencioné, porque la historia, aunque es reconstruible cronológicamente, se presenta como en una televisión averiada. La televisión que mira desde su hamaca el ex-cónsul mexicano en Tecún Umán, Don Nico, cuando ya ha pasado una parte importante de la historia que él intenta recordar, como se ve en esta *mise en abyme aporistique*: “Está consciente de que con taparse los oídos no arreglaría nada porque el televisor le está contando una historia que no ve por las rayas que cruzan la pantalla” (Ramírez Heredia 2004: 179). La

relación entre la pantalla del televisor y sus recuerdos se destacan más adelante también, duplicando así la función del motivo:

Las rayas en el televisor marcan parpadeos en las paredes que lo llevan y traen por esos diez años en que buscó tibiezas en las féminas, eso fue lo único bueno, lo demás, amargo se le ha enquistado venciendo a la ternura de la nostalgia de las mujeres. (180)

Y que, como se puede apreciar, también hace hincapié en el elemento autorreferencial de esta novela, que se basa tanto en su contenido como en la forma que se le da.

A mi parecer, la novela *La Mara* se sitúa entre tres corrientes –como mínimo– literarias: En primer lugar, la novela negra de origen estadounidense, con la forma también filmica a base de secuencias que adopta la novela y un lenguaje vulgar y coloquial urbano.² En segundo lugar, la novela de la Revolución Mexicana en su segunda fase, es decir, la fase en la que los autores no la han vivido y por ello son capaces de reflexionar sobre ella, y no la presentan con ánimo testimonial, experimentando con su forma (cf. Thies 1998: 29). Y en último lugar, conjuga la influencia de las vanguardias con la tradición indigenista, como hiciera Miguel Ángel Asturias. En *La Mara* se dan, así, ciertos pasos adelante en la consolidación de esta nueva propuesta literaria: el peso de la lírica se destaca también en la forma de algunos párrafos, con rima blanca, pero escritos en verso:

² El estudio más completo sobre el género policial hasta el momento es, a mi modo de ver, el de Adriaensen y Grinberg Pla (2012).

Luna, como le dijo su padre.
Luna nueva.
Luna sin nubes.
Luna sin siquiera las manchas que tiene la luna.
Una niña luna que corre por una ciudad desconocida.
Que feliz va cantando al meter los pies en la corriente del agua encauzada por las aceras.
(Ramírez Heredia 2004: 247)

Esta imagen, de motivo modernista, recuerda a la parodia del “Himno a la luna” (1904) de Leopoldo Lugones, que luego seguiría en su *Lunario sentimental*.

La luna como motivo poético y lugar común, desmitificado con sarcasmo, aparece en *La Mara* como alusión a la adolescente drogadicta prostituta que va al encuentro de hombres cincuentones que van a abusar de ella por todos los orificios, para acabar así en un hotel, observada por el proxeneta-policía:

Lisbeth está sobre la cama.
Con los ojos puestos en el techo.
Mueve las piernas.
Canturrea: después de muerta amarte más.
Está casi desnuda.
Estira el cuerpo y el Burrón ve las marcas en los muslos.
El Burrón le mira lo oscuro de los pezones y la dureza del estómago.
Le repugnan los coños echando alimañas.
(Ramírez Heredia 2004: 256)

La referencia intertextual al poema de Lugones resulta clara, con las isotopías a las que se recurre de luna, mujer y muerte:

Como una dama de senos yertos
Clavada de sien a sien por la neuralgia,
Cruza sobre los desiertos

Llena de más allá y de nostalgia
Aquella luna de los muertos.
("Himno a la luna")

Como se ve aquí, ese intento de lirismo no sólo se destaca por la forma, sino por varias marcas intertextuales, a veces más o menos decodificables, pero que quieren dejar constancia de la herencia de la literatura latinoamericana, y de la literatura hecha folklore, como se ve en este fragmento. La dueña del prostíbulo está aleccionando a las prostitutas recién llegadas para que no confíen nunca en una mexicana – aunque ella misma lo es:

Ninguna, ningunita por amor de Dios, así que si las niñas de Guatemala, como dice la canción, o las chiquitas guanacas, o las catrachitas que son un primor, o cualquiera que llegue de allá abajo quiere irse de lleno a los dólares, primero tiene que pasar el visto bueno de doña Lita. (Ramírez Heredia 2004: 61)

Curiosamente, donde más se concentra la poeticidad del texto es en las apariciones de la misma Mara, así como en las escenas de Ximenu. Justo antes del rito iniciático de Jovany, uno de los mareros antiguos le dice: “–Lo primero que te mandes a poner tu lagrimita debutante, bato, como éstas” (54).

Y el narrador apunta, recogiendo así el título del poemario en prosa de Baudelaire *Les fleurs du mal* (1868) que habrían de influir tanto a los modernistas como a los vanguardistas latinoamericanos posteriores:

Eran unas lágrimas muertas. Marcadas punto a punto. Como flores del mal en medio de la carne. El tipo no quiso decir la historia de los tatuajes, sabiendo que Jovany sabía que una lágrima clavada para siempre en el rostro era igual a un cristiano menos en el mundo de acá abajo. (Ramírez Heredia 2004: 54)

Aunque las lágrimas de los mareros son una marca conocida en la realidad, se usa ese símil no de forma inocente. Se puede leer como la propuesta estética que se da en el texto, por una parte las poesías que aparecen

engarzadas al relato como esas lágrimas negras, líricas y terribles, en la piel joven de los mareros y, por otra, que me parece más importante, por la cercanía del uso del lenguaje lírico y sus motivos, para tratar precisamente la corrupción de la sociedad del momento en un escenario idílico: si Baudelaire mostrara las entrañas de las vacas muertas como provocación extrema tras el Romanticismo, donde se integra la fealdad de la naturaleza y de la ciudad a la lírica, en el caso del texto de *La Mara* se intenta romper de nuevo cualquier intento de belleza –sea del modernismo, de la novela sentimental, del realismo mágico– mostrando las entrañas de una sociedad pervertida a las orillas del Suchiate, como la vagina de una adolescente hermosa consumida por las drogas y la prostitución. El final de la hermosa panameña recuerda que sobre el desgaste de chicas como ésas, se levanta el orden artificial y aparente, lo que recuerda a la poesía del mexicano José Juan Tablada “Las prostitutas” (escrita al parecer en 1923), parte de *Intersecciones*, libro que tanto le costaría publicar.³

[...] Ángeles de la Guarda
de las tímidas vírgenes;
ellas detienen la embestida
de los demonios y sobre el burdel
se levantan las casas de cristal
donde sueñan las niñas...

La relación entre el relato, la narración y la historia resulta tan estrecha en esta novela, que no se puede diferenciar un nivel de otro. Un momento en

³ Por esta razón resulta muy difícil encontrarlo publicado en algún libro. En el texto “La obra inédita de Juan José Tablada” (1954), se lee: “Fallada también aquella esperanza, el 25 de abril de 1925 se dolía el malaventurado escritor: ‘Ni mis poemas últimos *Intersecciones*, logro publicar. Esperan hace dos años’. Y el 26 de noviembre de 1927, al anunciar a su amigo Estrada el envío de *La feria*, le decía: ‘Ya no me quedan más versos inéditos que los que formarán el libro *Intersecciones* que publicaré si *La feria* produce lo bastante para pagar la impresión. Y no habrá más poemas... Para qué, si aun editarlos es difícil’”. El poema se puede leer en <http://www.los-poetas.com/a/tabla1.htm#LAS%20PROSTITUTAS....> (último acceso: 30/03/2015)

que queda especialmente claro, es cuando se narra el rito iniciático para entrar en la Mara, en el que deben soportar durante trece segundos la paliza de los otros mareros. Así, se lee: “Trece y ya es parte garruda de la clicla trece, ya es de ellos y jala aire que rasguña harto nomás de entrar a las dolederas del cuerpo gritando que la Mara rifa, la Mara Salvatrucha 13, trece como los segundos” (Ramírez Heredia 2004: 128). Los trece segundos que también dura la lectura de esta breve cita, pero que pueden parecer dolorosamente largos aguantando una paliza. Es decir, coincide el tiempo de enunciación con el tiempo enunciado.

Pero, como ya señalé, la relación intertextual más importante que se puede destacar en la novela de *La Mara* es la de la fusión entre la novela vanguardista y la americanista, por lo que yo la considero un homenaje a la obra literaria de Miguel Ángel Asturias. No es azar que la novela se ambienta en Guatemala, más exactamente en Tecún-Umán, como el poema del escritor Nobel de 1967. De esta forma, se reivindica así una nueva creación literaria alejada de la europea. Por lo consiguiente, la siguiente afirmación de Niemeyer sobre Asturias sería igualmente aplicable a *La Mara*: “La presentación de una realidad mágico-mítica (o sea, de tal visión de ella), de un tiempo cíclico y de un origen extático ritual del lenguaje no es ni tan ingenua ni tan unívoca como a menudo se ha creído” (Niemeyer 2004: 300). Lo que acaso podría completarse con la lectura de Brotherson sobre la evolución americanista de Asturias, que recuerda cómo sus primeros textos⁴ eran fieles “a la línea progresista y racista defendida en el siglo anterior por ideólogos con D. F. Sarmiento” (2000: 511), para acabar investigando precisamente en París la herencia maya o náhuatl.

Así como en la poesía de este nombre se recrea desde la perspectiva indígena la conquista española, en la novela de Ramírez Heredia se trata la migración centroamericana hacia el norte. Esta vez, sin embargo, los enemigos no son los españoles, sino ellos mismos. Sin embargo, esta estrofa de

⁴ Se refiere a *El Problema social del indio*, publicado en 1923.

la poesía de Tecún-Umán de Miguel Ángel Asturias se puede aplicar a ambos momentos:

Silencio en rama...
Más cara de la noche agujereada...
Tortilla de ceniza y plumas muertas
en los agarraderos de la sombra,
más allá de la tiniebla, en la tiniebla
y bajo la tiniebla sin curación.
(Asturias s.a.)

De la misma forma, en *La Mara* encontramos algunos motivos que ya aparecieron en *Mulata de Tal* (1962), del escritor guatemalteco. De igual forma, nos encontramos ante una novela transgresora en diferentes niveles: tanto por la forma de enunciación como por las historias que se entrelazan, por la aparición de esos personajes que se pueden examinar desde una lectura moderna como ambiguos, la focalización múltiple y el lenguaje poético de raigambre vanguardista que sigue la tradición americanista. Así, la luna del poema de *La Mara*, que se relaciona con la joven prostituta panameña, curiosamente también mulata, que acabará desahuciada en su drogadicción, se sobrepone al de la mulata del libro de Asturias, que se asocia a la luna (cf. Arias s.a.). Esto se ve, entre otras muchas escenas, en el diálogo entre Celestino y su mujer Lili Puti, cuando ésta le dice que la mulata no es ni hombre ni mujer, y conversan sobre las preferencias sexuales de la mulata:

–Ella explica que la luna también lo hace así con el sol, que por eso, la luna está siempre de espalda, jamás se le ve la cara, porque si se volteara, el sol la tomaría por delante y engrandaría monstruos.

–Tal vez que sea eso. Pero la luna, por la espalda o por delante, sabemos que es mujer, y esta tu mulata... (Asturias 1963: 56)

La relación entre ambos personajes no parece ser una casualidad, porque la mulata del libro de Asturias igualmente consume drogas: “Una noche, la

mulata, mientras fumaba aquel humo olor de alucena, que la mantenía sonámbula, pidió a Lili Puti que le pinchara los brazos con un gran alfiler de sombrero” (Asturias 1963: 58). Lo que acabará siendo su perdición, cuando la enana la lleve engañada a la cueva donde la mantendrá en un estado de letargo a base de hierbas. Así, de ambos personajes se va narrando su corrupción física, hasta casi la destrucción final. Por otra parte, la forma en que los personajes de la novela de Asturias van doblándose en dos o tres caracteres me parece destacable en esta lectura intertextual, como la fusión maligna de las diferentes religiones, cuyos portavoces controlan el destino de la región. Y por supuesto el uso de lo real maravilloso, de elementos mágicos de la tradición mesoamericana y del lenguaje igualmente poético de Asturias, sobre todo en los momentos en que se alude al infierno y a la maldad de una sociedad corrompida: “Polvo y silencio. Luna, polvo y silencio. Lunas, polvo, calor y silencio. Bocanadas de hogazas, hartazgos rojos de incendios que tañían el horizonte de granate. El calor iba en aumento” (67).

Todos estos elementos permiten un análisis más detallado de la posible intención del autor de *La Mara*, es decir, la de marcar la herencia de la novela vanguardista latinoamericana. Basta recordar lo que Niemeyer afirma en su monografía sobre el tema, para observar que es igualmente aplicable a esta novela del siglo XXI:

Parece, por consiguiente, que lo único que podría conferir cierta unidad “genérica” al grupo de novelas vanguardistas es la gran cantidad de las alusiones crítico-contestatorias a las normas y a las convenciones novelísticas vigentes en la época. A menudo, ya en el plano ficcional, y siempre en el plano extraficcional del autor y lector implícitos, las novelas insisten en su marcada no-correspondencia a lo que en ella se llama “la novela realista” o simplemente “novela”. (2004: 132)

En cualquier caso, *La Mara* se presenta como una novela que provoca ante todo por su escritura, lo que es curioso teniendo en cuenta que el tema en sí

ya podría ser suficientemente provocador. Pero así quizás pueda alcanzarle la máxima de que la transgresión de las reglas del discurso implica la transgresión de la ley. De igual forma, esta escritura poética de Ramírez Heredia recuerda a lo que Ana Merino destaca en la confección de los textos narrativos de Asturias: “la finísima red de imágenes que como un gran poema musical va trazando su prosa” (2000: 74), y que, en este caso, también va destrozando cualquier orden y armonía. Esto último nos retorna así a la lectura de *Les fleurs du mal*, explícitamente marcadas en el texto y en los rostros de los mareros:

C'est le diable qui tient les fils que nous remuent!
 Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
 Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
 Sans horreur, à travers des ténèbres que puent.
 (“Au lecteur”, Baudelaire 1965: 155)

No sólo se usa la transgresión entre los géneros, sino de los tabúes que cultural y moralmente están establecidos, para mostrar una corriente arrolladora, como la del río Suchiate. Y esa transgresión que se impone a la novela acaso tiene por fin crear una pintura –y aquí retomo la cita del mismo autor– mural, al estilo de las mexicanas de los años cuarenta, que ya por su apariencia suponga un mazazo en la cabeza del lector que a ella se enfrenta.

Y es un mazazo deliberado: un mazazo porque si muestra ya su principal pertenencia genérica con los rasgos de la novela negra estadounidense,⁵ en sus fragmentos orales y brutales, acaba de aturdir al lector y obligarle a enfrentarse a ello a través de la belleza artística. Ofrece un hermoso viaje lírico al paraíso corrompido y sangriento de la zona con más violencia de Hispanoamérica.

⁵ La novela ganó también el premio Hammett del 2005, aunque en mi análisis esa sería la pertenencia genérica menos destacable.

Así acaba la novela, como un rezo satánico, volviendo a Ximenus, ese sacerdote ambiguo del mal, como se ve en una escena que reúne también motivos cristianos:

Camina sin una sola ropa en su cuerpo.
Sin vestigios de maquillaje.
Con las manos junto a sus muslos.
Las sábanas con el velaje blanco del reposo.
Así se tiende.
Sin nada que cubrir.
Sin jamás dormir.
Bajo la mirada luminosa de los Cristos
Que como Yimenus Fidalgo
Y el Satanachia
Conocen historias que no cesan.
(Ramírez Heredia 2004: 350)

Historias que no cesan, tampoco en el momento en que usted está leyendo este artículo.

Bibliografía

- Adriaensen, Brigitte/Grinberg Pla, Valeria (2012): *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*. Berlín.
- Arias, Arturo (s.a.): “Transgresión erótica y recodificación de símbolos del *Mulata de Tal*”, <http://www.literaturaguatemala.org/arias28.html> (último acceso: 12/07/2010).
- Asturias, Miguel Ángel (1963): *Mulata de tal*. Buenos Aires.
- (s.a.): “Tecun-Umán”, en: Escobedo Mendoza, Juan Carlos (ed.): *Arte y literatura de Guatemala*, <http://www.literaturaguatemala.org/ast2.htm> (último acceso: 02/04/2015).
- Baudelaire, Charles-Pierre (1965): *Les fleurs du mal*. Paris.

- Brotherson, Gordon (2000): “La herencia maya y mesoamericana en Leyendas de Guatemala”, en: Morales, Mario Roberto (ed.): *Miguel Ángel Asturias. Cuentos y leyendas*. Madrid, pp. 511-524.
- Collera, Virginia (2006): “Rafael Ramírez Heredia observa los clarososcuros de la realidad mexicana”, en: *El País*, 01/06/2006, http://elpais.com/diario/2006/06/01/cultura/1149112809_850215.html (último acceso: 30/03/2015).
- Kunz, Marco (2008): “La frontera del sueño americano. *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia”, en: Igler, Susanne/Stauder, Thomas (eds.): *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cien mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid, pp. 71-82.
- Lugones, Leopoldo (1909 [1988]): *Lunario sentimental*. Madrid.
- Merino, Ana (2000): “La niñez y sus paisajes. Lecturas paralelas en el espacio mítico de El Alhajadito”, en: Morales, Mario Roberto (ed.): *Miguel Ángel Asturias. Cuentos y leyendas*. Madrid, pp. 733-743.
- Meyer-Minnemann, Klaus/Schlickers, Sabine (2004): “La mise en abyme en narratologie”, en: *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/men-abyme.html> (último acceso: 13/07/2010).
- Niemeyer, Katharina (2004): *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid.
- “La obra inédita de José Juan Tablada” (1954), en: José Juan Tablada – letra e imagen. Sitio coordinado por Rodolfo Mata, <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/obrain.html> (último acceso: 30/03/2015).
- Oehrlein, Josef (2005): “Stolz auf jeden einzelnen Mord”, en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01/07/2005, <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kriminalitaet/kriminalitaet-stolz-auf-jeden-einzelnen-mord-1254966.html> (último acceso: 16/02/2015).
- Ors, J. (2004): “Una novela narra la violencia de las bandas de mareros”, http://www.larazon.es/tele/noticias/noti_cul05.html (último acceso: 13/07/2010).
- Ramírez Heredia, Rafael (2004): *La Mara*. Madrid.

Thies, Sebastian (1998): “Die mexikanische Literatur im 20. Jahrhundert”, en: Arbeitskreis Mexiko-Studien (eds.): *Streifzüge durch die mexikanische Gegenwartsliteratur*. Berlín, pp. 22-43.

Frauke Gewecke (Universidad de Heidelberg)

Fenomenología y estética de la violencia en la narrativa norteña (mexicana): *Nostalgia de la sombra*, de Eduardo Antonio Parra*

1. La Frontera Norte: conceptos y realidades

La frontera entre México y Estados Unidos, que discurre a través de unos 3.300 kilómetros desde el Océano Pacífico hasta el Golfo de México supone, por de pronto, una *línea* que en cuanto demarcación político-territorial separa: es una línea divisoria que, según el estudio clásico de Fredrik Barth (1998), define y resguarda la identidad del grupo étnico o nacional, siendo en el caso mexicano aquella “herida abierta” invocada por la chicana Gloria Anzaldúa, “where the Third World grates against the first and bleeds” (1999: 25). Pero la frontera, por ser porosa y permeable, supone a la par la configuración de un *espacio*, una zona dinámica de contacto y transición, de interacción y transculturación, el “tercer espacio” de Homi Bhabha y la morada de la “nueva mestiza” para Anzaldúa, asiento de identidades “plurales” o “híbridas” que, en el contexto chicano, constituye la Tercera Nación o *MexAmerica*. De ahí que el tropo de la frontera en cuanto *border/borderlands*, divorciado de su contexto originario real, haya alcanzado un verdadero éxito como metáfora conceptual y categoría analítica, habiendo llegado, como apunta Diana Palaversich, “a epitomizar un espacio liminal por excelencia de la condición postmoderna” (2002: 54). Así, la frontera como concepto metafórico clave denota, desterritorializado

* Este artículo fue publicado por primera vez en: Gewecke, Frauke (2013): *De islas, puentes y fronteras: estudios sobre las literaturas del Caribe, del la Frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.*, ed. a cargo de Andrea Pagni. Madrid, pp. 393-355. Damos las gracias a la editorial Iberoamericana por su permiso de republicar en el presente tomo esta intervención de Frauke Gewecke que originalmente fue presentada en nuestra sección “Ficciones que duelen: la violencia que combate la violencia” al XVII Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas en Tubinga en 2009.

y universalizado, cualquier tipo o situación de contacto entre espacios socioculturales diversos y, en una diseminación ulterior, cualquier momento de transgresión, sea de conceptos genéricos o textuales, sea de género o de clase.¹

Si enfocamos el espacio concreto de la frontera entre México y Estados Unidos desde las diversas perspectivas o lugares de enunciación –el de los chicanos al norte de la Línea y el de los mexicanos o “norteños” al sur de la Línea– descubrimos incompatibilidades y desacuerdos que en gran parte explican la marcada incomunicación entre los autores y críticos de ambos lados. Los chicanos (o *Mexican Americans*) que –literalmente y/o culturalmente– han cruzado la frontera habiéndose instalado definitivamente en Estados Unidos, generalmente ya no miran hacia el Sur allende la frontera real; para citar otra vez el excelente trabajo de Diana Palaversich: “Su vista está volcada hacia el norte estadounidense, con cuyo discurso oficial buscan dialogar y/o entrar en conflicto” (2002: 54). El espacio fronterizo o *borderlands* que ocupan y habitan, puede ser el de los condados adyacentes a la frontera real, que permite incursiones en territorio mexicano.² Sin embargo, para muchos la frontera está ya muy lejos de su ubicación original y desprovista de su dimensión física, atravesando Los Ángeles, capital de lo que se suele llamar *Mexifornia*, o bien en Chicago, a unos 2.000 kilómetros de la frontera con México.³ Y para éstos, *borders* o

¹ Para la conceptualización del espacio discursivo del *border writing* en los más recientes *Latino y Chicano Studies* cf. Gewecke 2007a y 2007b.

² Esta dinámica transfronteriza se ilustra de modo ejemplar en dos obras paradigmáticas: *Canicula. Snapshots of a Girlhood en la Frontera* (1995), de Norma Elia Cantú, según la misma autora una “autobioetnografía ficcional”, cuyos personajes se mueven entre San Antonio/Tejas y Monterrey, en México (con un mapa, dibujado a mano, agregado al texto); y *Capirotada. A Nogales Memoir* (1999) de Alberto Álvaro Ríos, que también narra, en un *collage* de viñetas, la infancia del autor en la misma frontera, configurándose el texto a manera de una “autotopography”.

³ Un excelente ejemplo para este enfoque es la novela a manera de *Bildungsroman* de Sandra Cisneros, *The House on Mango Street* (1984), escrita desde Chicago, cuya joven protagonista se refiere a México como “that country”: para ella un país literal, cultural y emocionalmente distante y ajeno.

borderlands tienen un sentido exclusivamente metafórico, cultural y existencial, o como afirmara el chicano Luis Alberto Urrea, retomando la imagen de la alambrada evocada por Anzaldúa: “the border runs down the middle of me. I have a barbed-wire fence neatly bisecting my heart”.⁴

A diferencia de ello, los “norteños” –o sea, los mexicanos al sur de la frontera– rechazan esa diseminación metafórica de “lo fronterizo”; según el crítico norteño Humberto Félix Berumen, una “tendencia a fabricar fronteras de todo tipo” (2005: 121). Ellos insisten en que “la frontera” o “lo fronterizo” no puede ni debe desvincularse de su entorno físico originario, que denota y abarca una experiencia vital determinada, particular: una experiencia que dista mucho de ser la que caracteriza ese espacio *in-between* de los *borderlands*, que Gloria Anzaldúa –a pesar de su gesto dolorido– evoca como lugar privilegiado para forjar una identidad mestiza, plural, híbrida. El paradigma de “lo híbrido” sería en ese contexto, como apunta el tijuaneño Heriberto Yépez, un concepto ya desgastado, a partir de García Canclini⁵ “refriteado hasta el cansancio” (Yépez 2005: 11); concepto que, siendo deudor de un “posmodernismo despolitizante” (13), obnubila la realidad encubriendo las asimetrías existentes. Según Yépez, la realidad de la frontera, vivida del lado mexicano, “no se define por su fusión sino por

⁴ En: *By the Lake of Sleeping Children* (1996); apud Vilanova 2002: 77. Hay que señalar, sin embargo, que Luis Alberto Urrea, ante todo en sus libros no ficcionales, indaga las vivencias en la frontera concreta, político-geográfica. Un autor y artista “fronterizo” particular es Guillermo Gómez-Peña, celebrado internacionalmente, pero rechazado por los mexicanos norteños cuando se trata de cuestiones y posiciones identitarias. Gómez-Peña, nacido en Ciudad de México, salió en 1978 hacia California; y como él mismo declara, se considera “mexicano post-nacional”, trabajando en la misma frontera (del lado estadounidense) pero ubicado en su “propio país conceptual”, virtual (cf. Gómez-Peña).

⁵ Yépez, desde luego, no critica a García Canclini (para su visión específica de la frontera cf. García Canclini 2000), sino a “sus receptores y divulgadores” que simplificaron, en un “misreading o paralexia”, su concepto de lo “híbrido”, “atribuyendo a éste los sentidos más lights de ‘posmodernismo’ al estilo pop-cool de Jencks o Venturi: ‘posmodernismo’ como reunión de estilos, épocas, Descontextualización Feliz. Happy meal de los discursos” (2005: 12).

su fisión” (19): es un terreno en donde la vida diaria está caracterizada por contradicciones y desencuentros, conflictos, choques, violencia.

Desde los tiempos de la Colonia, el Norte –como región periférica donde el Estado central estaba, de hecho, ausente– ha sido escenario de choques violentos: primero entre los escasos colonos españoles y la población indígena; luego, a partir de la anexión del *Southwest* por parte de Estados Unidos, entre los pobladores mexicanos que se quedaron y los *Texas Rangers* o *pinches rinches* de los muchos corridos de la época. Hacia fines del siglo XIX se intensificaron los contactos (pacíficos) entre los dos lados, provocando un notable crecimiento demográfico y la fundación de ciudades gemelas en la misma línea fronteriza: Tijuana y San Diego entre Baja California y California; Ciudad Juárez y El Paso entre el estado de Chihuahua y Tejas; Matamoros en el estado de Tamaulipas y Brownsville/Tejas, entre otras. El auge económico que experimentaron estas ciudades a partir de la década de 1920 fue el resultado de circunstancias que transformarían tanto el rostro como la idiosincrasia de estas ciudades fronterizas: fue la Prohibición o Ley Seca, vigente en Estados Unidos entre 1919 y 1933, la que provocó la afluencia de norteamericanos a los casinos, bares y burdeles que se multiplicaron a lo largo de la frontera, adquiriendo la violencia endémica imperante una nueva calidad.

En el imaginario norteamericano, México –situado *south of the border*– representaba, desde tiempos pasados, al Otro: lo pintoresco, sensual y exótico, que al mismo tiempo figuraba como antítesis de la civilización, territorio de holgazanes, bandidos y otra gente sin ley. Ahora se sumaban otros aspectos a la imagen pública de ciudades que, como Tijuana, respondían al deseo y las expectativas de sus visitantes: la inmoralidad y perversión junto con la corrupción e impunidad en lugares que servían de “patio trasero para el desenfreno moral” (Berumen 2003: 62) o “válvula de escape” para el puritanismo norteamericano (Cota-Torres 2007: 59).⁶

⁶ Un buen ejemplo para la imagen de la frontera (del lado mexicano) como escenario idóneo de lo ilegal, ilícito y sórdido es el célebre *film noir* de Orson Welles, *Touch of*

A partir de los años sesenta y de la implementación del Programa de Industrialización Fronteriza impulsado por el gobierno central, el Norte experimentó un crecimiento económico inaudito basado en la industria maquiladora, que debido a la afluencia masiva de desocupados –venían, primero, desde el interior y el Sur de México, luego también desde los países centroamericanos– provocó un crecimiento demográfico igualmente inaudito. Desde la inauguración del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1994, que permite la circulación sin reservas de capitales, bienes y servicios (no de personas), la frontera entre México y Estados Unidos es la frontera más transitada del mundo y, al mismo tiempo, la más vigilada, resguardada a través de una reforzada militarización. Ésta no impide que miles de mexicanos intenten diariamente cruzar de manera ilegal hacia el país vecino: muchos lo consiguen, aún más –aproximadamente un millón y medio al año– son interceptados y deportados por la Patrulla Fronteriza, volviendo a la tentativa al día siguiente; y no pocos –más de 5.600 (de acuerdo con cifras oficiales) desde que en 1994 el gobierno estadounidense puso en marcha su *Operation Gatekeeper*– mueren en el intento, ahogados en el Río Bravo (o Río Grande), extraviados en los desiertos de Sonora y Chihuahua, o víctimas de los *coyotes* o simples criminales, que los despojan de los pocos bienes que llevan (cf. CNDH/ACLU 2009).

Pero la Frontera Norte no es única y exclusivamente territorio de paso para los que, legal o ilegalmente, cruzan o intentan cruzar para establecerse en los Estados Unidos. Es también una zona *transfronteriza*, con un flujo permanente y circular por motivos de trabajo, compra o visitas familiares; y aquellos que se ven frustrados en su intento de saltar el muro, se quedan para integrarse en el mercado laboral de *Maquilandia*. Sin embargo, permanece la relación asimétrica de poder y desarrollo económico: por el lado mexicano, con jornales bajísimos y una marcada inseguridad laboral; con vastos sectores de la población sin empleo e indigentes, aglomerados en

Evil (1985), reflejo de un imaginario colectivo y al mismo tiempo reflejo del afán de comercializar esa imagen popular. Cf., para más detalles, Valenzuela Arce 2003.

arrabales inmundos y contaminados, sin ninguna perspectiva de una vida mejor. Y siendo esencialmente una zona de migración —o de *inmigración*— no existe la misma cohesión social que en los pueblos de origen podía actuar como mitigante o paliativo a la pobreza y frustración.

Este panorama se presta de por sí a configurar un escenario prolífico para toda clase de agresiones y violencia, con fuerzas de seguridad impotentes y corruptas y una clase política irresponsable, inepta e igualmente corrupta. Así se creó, por la ausencia de gobierno (regional y central), un vacío de poder (legítimo) en el que pudo arrellanarse el narcotráfico. La actuación eficaz y despiadada de los narcos y la subsiguiente militarización de la zona por parte del gobierno central llevaron las cifras de muertes violentas a un nivel jamás sospechado, incrementado últimamente por la guerra entre los diversos cárteles, con un saldo tope (provisorio) tan sólo para Tijuana en el día 1º de diciembre de 2008, de 18 víctimas, torturadas y mutiladas. Por lo que el saldo total en lo que iba de año se elevó a unos 5.000 asesinatos atribuidos a los sicarios del crimen organizado.⁷

2. La literatura norteña: crimen y violencia

El término “literatura de la Frontera Norte” o “literatura del Norte” o “literatura norteña” remite de por sí a varios criterios que pueden servir para definirla o delimitarla en cuanto expresión literaria regional: se trata del conjunto de aquellos textos, ante todo cuentos y novelas, cuya acción se

⁷ De acuerdo con informaciones que pude leer en varios periódicos de Tijuana en aquel momento. Según las últimas cifras, suministradas (en julio de 2010) por la Procuraduría General de la República (cf. León Zaragoza 2010), el saldo de la violencia vinculada al narcotráfico y el crimen organizado —desde que el 1º de diciembre de 2006 Felipe Calderón, del Partido Acción Nacional (PAN), asumió la Presidencia del país— es de 24.826 asesinatos (cf., para más información actual, Gewecke 2010). En la frontera, las ciudades más afectadas por esa violencia son Tijuana y, últimamente, Ciudad Juárez, escenario también de los tristemente célebres *feminicidios*, que hasta hoy quedan sin ser resueltos y que desde comienzos de los años noventa afectaron a más de 500 mujeres y niñas, la mayoría estranguladas y víctimas de abuso sexual, con huellas de torturas y mutilaciones. Para una investigación rigurosa e impactante de esos *feminicidios* cf. González Rodríguez 2005.

desenvuelve en la geografía nortea, espacio que engloba tanto la misma frontera como una franja (más o menos amplia) de los estados fronterizos; textos, cuyos temas y tópicos se inspiran en el entorno físico y social de ese mismo escenario y cuyos autores, generalmente nacidos y/o residentes en la zona, escriben no *desde* el centro, sino *desde* la frontera y por ello desde los márgenes.⁸ Esta literatura, surgida a partir de los años ochenta⁹ con una pléyade de autores prolíficos, no es, por cierto, homogénea; habría que hablar, como subraya Eduardo Antonio Parra, de una literatura del Norte no en singular, sino en plural: “El norte de México no es sólo uno, sino muchos, y cada una de sus zonas geográficas y literarias posee cualidades propias, aunque corra entre la obra de nuestros escritores un cierto aire de familias” (Mendoza Hernández 2006).¹⁰

⁸ No existe unanimidad en cuanto a la conceptualización de la “Literatura del Norte”, ni entre los críticos ni entre los mismos autores. Coinciden en que el hecho de escribir *sobre* la frontera no convierte a un autor –por ejemplo a Carlos Fuentes (*La frontera de cristal*, 1995) o Paco Ignacio Taibo II (*Sueños de frontera*, 1990)– *eo ipso* en representante de la literatura “nortea”; pero no coinciden en cuanto a que ellos mismos, como escritores “norteos”, deban forzosamente escribir *sobre* la frontera. Me atengo a la definición que proporcionaron cuatro autores –Eduardo Antonio Parra, Daniel Sada, Élmer Mendoza y David Toscana– que se consideran “norteos” y que (en una mesa de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2005) afirmaron de común acuerdo que ellos se deben “al medio ambiente, la frontera como medio, que determina la escritura” (apuntes de la autora).

⁹ El surgimiento masivo de estos autores se debió en parte al fomento por parte del gobierno central, que en 1985 inauguró el (entretanto finalizado) Programa Cultural de las Fronteras, junto con iniciativas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), para contrarrestar la supuesta “desnacionalización” o “apochamiento” de las regiones fronterizas, ya que sus habitantes eran considerados por el gobierno “como una población ‘desculturalizada-híbrida’ en peligro de ser absorbida por la cultura anglosajona” (Tabuenca Córdoba 2003: 404). Hoy el fomento cultural es obra primordial de iniciativas de la misma región, por ejemplo el Festival de la literatura del Norte, organizado desde 2002 por el muy activo Centro Cultural de Tijuana.

¹⁰ Habría que distinguir, ante todo, entre los autores que ubican sus narraciones primordialmente en el ambiente de las ciudades fronterizas y aquellos que enfocan de preferencia el paisaje árido y desértico (“la narrativa del desierto”); y hay que exceptuar las obras de algunas mujeres, ante todo de Rosina Conde, que con sus temas y per-

Este “aire de familias” se traduce en rasgos distintivos, compartidos por una multitud de textos. Todos ellos relacionados con el espacio, que (conforme a la concepción elaborada por Michel de Certeau) deviene un espacio generador de la historia narrada. Entre estos rasgos figuran esencialmente los propios del “género negro”: un escenario inhóspito (el paisaje árido del desierto) y sórdido (cantinas y prostíbulos, arrabales y basureros) junto con lo propio de la frontera, que son el río, el puente o la *Línea*, la maquiladora; una atmósfera lóbrega, que se relaciona con la culpa, el dolor y la muerte, tanto en la vida cotidiana como en experiencias límites; y un elenco de personajes que engloba toda la fauna fronteriza: *polleros* malévolos y *mojados* defraudados; policías corruptos, políticos vendidos, y empresarios embarcados en el narcotráfico; asaltantes, secuestradores, torturadores, sicarios, asesinos en serie. El protagonista, víctima o victimario, es por lo general un ser solitario e inadaptado, melancólico o aburrido, a veces depresivo o con otros síntomas psicopatológicos; un marginado o tráfuga en un mundo regido por vejaciones y humillaciones, dominado por el miedo y el terror, el egoísmo y la ley del más fuerte, que dan lugar a los más abominados crímenes.

Como ejemplo particularmente ilustrativo de ese subgénero de la “novela negra” nortea, se presenta aquí un texto injustamente desatendido por la crítica: la novela *Nostalgia de la sombra*, publicada en 2002 por Eduardo Antonio Parra, autor muy loado en cambio por sus (hasta hoy) cuatro libros de cuentos.¹¹ Parra escribe desde Monterrey y la franja fronteriza entre Ciudad Juárez y Nuevo Laredo, espacio que —como reza el título de una de sus colecciones— se desdibuja como “Tierra de nadie”. Como explicó en una entrevista, profesa “una fascinación por la violencia” como “preferencia particular” suya (Mendoza Hernández 2006). A fin de poder discer-

spectivas de una “escritura femenina” específica rechaza para sí el término de “Literatura del Norte” o “nortea”.

¹¹ Estas colecciones son: *Los límites de la noche* (1996), *Tierra de nadie* (1999), *Nadie los vio salir* (2001) y *Parábolas del silencio* (2006), todas compiladas recientemente en el tomo *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos* (México, D.F. 2009).

nir y apreciar las dimensiones intrínsecas del fenómeno tal como aparecen en la novela, propongo, antes de entrar en un análisis, una definición operante del concepto de “violencia”, utilizado en las Ciencias Sociales ya de manera inflacionaria.

Por “violencia” se entiende, por de pronto, el “poder de acción” – “Aktionsmacht”, según Popitz (1986: 68ss.)– en el sentido de “coacción”: un daño físico provocado de modo directo y deliberado en cuanto “acto violento” (“Gewalttat”), que se produce en una situación determinada; está sujeta a una dinámica y lógica propias, que pueden ser analizadas en el sentido de lo que Trutz von Trotha –apoyándose en el método de la “descripción densa” propagado por Clifford Geertz– describe como una fenomenología de la violencia (cf. Trotha 1997: 20-25). Este aspecto de la agresión física, perpetrada por un sujeto agente en principio identificable, corresponde al núcleo del fenómeno multifacético de la violencia; sin embargo, por focalizar el momento de la acción directa en una situación *face to face*, resulta una conceptualización restrictiva insuficiente. Hay que tener en cuenta, además, lo que Johan Galtung llamara la “violencia estructural”: el daño (físico o psíquico) provocado de modo indirecto y encubierto por la violencia inherente al mismo sistema social de una colectividad (“Gewaltverhältnisse”), el cual –en razón de las relaciones desiguales de poder político y económico– provoca la marginación y exclusión, que serían evitables en circunstancias más justas; en palabras del mismo Galtung: hace que para determinados sectores del cuerpo social “su realización somática y espiritual actual [sea] inferior a su realización potencial” (Galtung 1980: 9; traducción y cursivas de la autora).

La novela *Nostalgia de la sombra* comienza con la siguiente frase, saboreada por un sujeto que resulta ser el protagonista: “Nada como matar a un hombre”. Sigue la voz, a través del primer largo párrafo:

Nada como sentir que la sangre de otro nos remoja la piel y quedarnos con su último respiro. Ver cómo boquea, cómo se deshace por jalar un buche del

aire que jamás llenará otra vez sus pulmones. [...] Sí, medir fuerzas con él. Bocabajarlo. Demostrarle que su vida tiene tanto valor como la del perro al que apedreamos porque se cruzó en nuestro camino. Sin coraje, sin lástima, por el sencillo placer de sentirnos poderosos, capaces de arrancar un pellejo ajeno. [...] Quitar de enmedio a un hombre es fácil, Damián. Pero nunca me habías encargado matar a una mujer. (Parra 2004: 9s.)

Este primer párrafo sintetiza la acción principal, presentada por un narrador heterodiegético al que se interpone constantemente la voz del mismo protagonista, monologando o dialogando con su jefe y sus víctimas. Este protagonista llamado Ramiro Mendoza Elizondo es, pues, un sicario, asesino a sueldo del enigmático Damián, que en el D.F. dirige supuestamente una empresa de seguridad, que no es otra cosa que una agencia de encargo para asesinatos por cualquier motivo. El viaje de Ramiro a Monterrey, donde vive y trabaja su próxima víctima, el acecharla para determinar el momento oportuno del encuentro y el *show-down* final constituyen el plano del presente, narrado en los capítulos impares. Los capítulos pares, en cambio, comienzan una noche de diez años atrás también en Monterrey, cuando el protagonista –su verdadero nombre es Bernardo de la Garza– se coloca fuera de la ley al cometer un (primer) acto de violencia; se trata del momento clave y desencadenante para los sucesos que lo prepararán para su oficio y su condición de sicario.

Estos diez años llevan a Bernardo/Ramiro, quien cambia varias veces de nombre e identidad, a moverse en los espacios prototípicos del “género negro” nortño, junto con la fauna que les es propia: terrenos baldíos y basureros, donde pululan pordioseros, pepenadores y otros despojos humanos; la frontera donde en el intento de cruzarla, junto con pobres migrantes e infames polleros violadores, es interceptado por la Migra y llevado al penal de Nuevo Laredo acusado de asesinato; el mismo penal donde convive con travestis y prostitutas, drogadictos, narcotraficantes y asesinos, y donde lo recluta el misterioso Damián en connivencia con la autoridad. Es un descenso a los bajos fondos, lo más ruin y esperpéntico de una sociedad

en la que ni el Estado ni las elites han sabido ni querido propulsar el desarrollo de la comunidad en correspondencia con las potencialidades y expectativas justas de buena parte de sus miembros; todo ello narrado en un tono soez y ramplón propio de lo que se suele llamar el “realismo sucio”.

Se cometen los actos más depravados y abyectos, pero lo más perturbador y a la vez lo más fascinante es el psicograma del protagonista en su carrera hacia el oficio de asesino a sueldo, en su conversión de víctima a victimario, lo que nos permite a la vez delinear la lógica propia de la violencia como “poder de acción”, o “de coacción”, en una sociedad regida por una “violencia estructural” generalizada. Son tres los momentos o etapas que se pueden discernir. El evento desencadenante ocurre en aquella noche en Monterrey, diez años antes de los acontecimientos del presente. Bernardo, que lleva una existencia mediocre y rutinaria de clase media baja, con un trabajo aburrido que le permite apenas proveer a las necesidades de su mujer e hijo, estando en una cantina a la que acudió después del trabajo y antes de volver a casa, experimenta –un par de cervezas mediante– un momento de introspección y autocrítica. Se reconoce como víctima de unas circunstancias que le niegan la oportunidad para su realización personal a través de un trabajo que correspondería tanto a su potencial como a sus estudios académicos, y que sería la de cumplir su sueño de trabajar como guionista de cine *à la Hollywood*.¹² Sabe perfectamente que no tendrá el valor para cambiar su situación:

La tibieza, la indiferencia, el conformismo definían su existencia desde muchos años atrás. O el miedo. O quizás otra cosa. Así vivimos todos. En esta pinche ciudad cada uno acata lo que dicta la norma. Por sumisos, por apocados, porque a cada minuto del día estamos cagándonos de miedo. (48)

¹² Significativamente, el guión que Bernardo anhela escribir, se inspira en el género del *Western* y en el corrido norteño: una “historia violenta” con pistoleros y narcos, policías y políticos corruptos, y (a la par reflejo de sus fantasías de violencia y anticipo de su futura carrera) un sicario, “torturador experto, de ésos que una vez desatados su furia y su resentimiento resultan incontrolables” (Parra 2004: 34s.).

El miedo ancestral se le presenta personificado en un viejo con sombrero tejano, que aquella noche le sale al encuentro, retándolo y enfrentándolo con sus temores y terrores, imagen que a lo largo del texto volverá como un *leitmotiv*.

Pero Bernardo será doblemente víctima: al salir de la cantina es agredido por unos jóvenes delincuentes. En su primera reacción queda como paralizado, “mirando las tres sombras con ojos repletos de miedo” (51). Ya en el suelo y con los delincuentes a punto de quitarle su quincena, reacciona: “Sintió la sangre en ebullición, la ira que le hinchaba el pecho, el nacimiento de una voracidad que no conocía o que había olvidado” (52). Consigue sobreponerse a sus agresores, en un acto de legítima autodefensa. Pero preso de esa voracidad, no se detiene, rematando a uno que yace en el suelo malherido, como testificarían unos transeúntes, con “furor salvaje”, “sadismo” y “frialdad para matar” (54s.). Para Bernardo, el efecto de ese acto de violencia excesiva e irracional es insospechado: “El miedo se había esfumado para siempre” (55). Equivale a un acto de liberación e iniciación: liberación del miedo que hasta entonces le había impedido sobreponerse a los demás y a sus circunstancias; e iniciación a una carrera de asesino ya sin arrebatos de irracionalidad y excesos, sino profesional, uno que de modo controlado y racional convierte el exceso de violencia en violencia calculada, uno que mata “sin saña, sin pasión, con la sangre fría de quien ha adquirido la costumbre de causar a otros la muerte” (142). Su oficio le facilitará los recursos financieros para iniciar una nueva vida, comprándose junto con una casa en el campo la identidad del antiguo propietario. Al mismo tiempo le proporcionará aquel placer, antídoto de su miedo ancestral, con el que se abre la novela: “el sencillo placer de sentirnos poderosos”.

El viaje a Monterrey que Ramiro emprende en el presente es un regreso a sus orígenes y con ello una nueva confrontación con su antiguo miedo, superponiéndose la imagen de la mujer que va a matar con la del viejo con el sombrero tejano. En el terreno de la ciudad se mueve en espacios cerra-

dos que corresponden perfectamente a lo que Marc Augé calificara de “non-lieux”:¹³ en auto recorre los escenarios de su antigua existencia; desde la mesa de un café observa durante días el edificio de donde sale y entra su futura víctima; y en su cuarto de hotel se enfrenta con ella, a la que sólo conoce a través de su nombre y una foto. Llega a obsesionarse con la mujer, primero a partir de la imagen reflejada en la foto, luego a partir de la imagen real entrevista a través de los vidrios de cristal por donde la observa, cometiendo de este modo la equivocación fatal que lo llevará al fracaso. Pues, apartándose del principio de que para matar a sangre fría, como profesional, es necesario no conferirle a la víctima una subjetividad propia, él se empeña en dotarla de una identidad y una biografía, desde luego ficticias, un simulacro que, sin embargo, le servirá de arranque e impulso para el proyectado acto final: confrontarla con su poder de controlarla. Y mientras más se convence de que las señas de identidad que inventa para ella corresponden a la persona real,¹⁴ su propia identidad se le va revelando –como el mundo que lo rodea– fragmentada e inaprensible, para finalmente diluirse en un juego de espejos.

3. La “estética de la violencia”: ¿un *fascinosum*?

La violencia, como acertadamente destaca Ignacio M. Sánchez Prado en su análisis crítico de la película *Amores perros* (2000) del mexicano Alejandro González Iñárritu, “es cada vez más una categoría privilegiada del análisis cultural de América Latina, conforme ha permitido la construcción de una

¹³ Estos *non-lieux* son lugares de paso que carecen de lo que caracteriza a los *lieux*: ni tienen identidad propia ni se configuran como relacionales o históricos; son “espacios que de suyo no son lugares antropológicos”, configurando un mundo donde habita “la individualidad solitaria, lo transitorio, lo provisorio y lo efímero” (Augé 1994: 92s.; traducción de la autora).

¹⁴ Aquí resurge, por parte del protagonista, un antiguo resentimiento, ya que imagina a la mujer, obviamente integrada en las clases altas de Monterrey, capital industrial y financiera del Norte, como ejecutiva involucrada en el narcotráfico y lavado de dinero, que procede –como él– de la clase media baja, pero que logró –a diferencia de él– el ascenso social.

nueva cartografía cultural cuyos ejes son la experiencia urbana y la sensación de inseguridad social como instancias de conformación de un nuevo sentido de comunidad” (2005). El acertado concepto elaborado por Susana Rotker, de la “ciudadanía del miedo” –“fear is experienced individually, it becomes socially constructed, and, finally, it becomes culturally shared” (2002: 19)– está profundamente enraizado en el imaginario mexicano; y en este sentido *Nostalgia de la sombra*, con sus referentes simbólicos que superan la dimensión física de la muerte violenta, crea territorialidades de la violencia que superan también el ámbito específico de la frontera. La fascinación que emana de esa novela resulta, sin duda, de la presentación sugestiva del mundo que Ramiro frecuenta, “porque la violencia no es fruto de elecciones morales sino algo que sucede, que está presente y que es una parte constitutiva del tejido social de los distintos espacios que va transitando” (Sánchez Prado 2005).¹⁵ Subsiste, sin embargo, la cuestión de la existencia de una cultura o estética de la violencia junto con la pregunta candente que el texto provoca en el lector: ¿escandaliza?, ¿duele? y ¿por qué, al mismo tiempo, fascina?

La representación de la violencia en la literatura en tanto componente temático-estructural, se remonta a los mismos comienzos de la historia de las “Bellas Artes”; sin embargo, al representar la violencia justamente la contraparte de lo “bello”, en la reflexión acerca de su dignidad y legitimidad como fenómeno estético, se la consideraba tradicionalmente vinculada con fines ético-morales. Hoy en día, una “estética de la violencia” –en cierto sentido una actualización de la “estética del horror” o “del mal” inspirada por Poe y Baudelaire– ya no precisa de una justificación o legitimación, lo que no se debe tanto a la ubicuidad del fenómeno en la realidad como a un pacto consensual de la literatura como institución (cf. Nieraad

¹⁵ Sánchez Prado, en su análisis de *Amores perros*, dedica sólo unos escasos, pero muy pertinentes, párrafos a la novela de Parra; pueden consultarse con provecho, dentro de la escasa bibliografía dedicada a la novela, también los (bastante breves) análisis o reseñas de Sada (2003) y Guzmán (2005). El trabajo excelente, ya citado, de Palaversich (2002) está dedicado a los relatos del autor.

1994: 24s.). La *violencia de la representación* en tanto imaginario radical, su impacto en el lector, depende en primer lugar de la tensión entre proximidad y distancia (tanto espacio-temporal como estética) puesta en escena por el autor.¹⁶ Al mismo tiempo se inscribe en la cultura tanto del autor (o el contexto social en el que se sitúa la narración) como en la del lector, siendo esa cultura la que determina y codifica los límites de lo que se considera admisible o transgresivo. Sin embargo, los límites implican de por sí el elemento de transgresividad; y si consideramos la producción literaria de los últimos lustros junto con la de otros medios, podemos sospechar que ya no hay límites, y por tanto tampoco transgresión.¹⁷

Ahora bien, si nos atenemos al estudio pertinente del sociólogo Wolfgang Sofsky (1996: 104 ss.) la violencia escenificada como espectáculo puede provocar en el espectador (aquí: en el lector) las siguientes actitudes: por un lado la del observador negligente, indiferente e impassible, que se pone a resguardo de un posible impacto violento del espectáculo

¹⁶ Una distancia estética se produce, en principio, por la diferencia ontológica entre la realidad y su representación o mimesis. Sin embargo, ante la proliferación actual de la violencia en los medios de comunicación, se continúa discutiendo lo que ya debatían Aristóteles y Platón; a saber, si la representación de la violencia física destructora, excesiva y brutal, produce en el espectador (de la tragedia), a través de la compasión y el miedo, la catarsis o purificación de sus pasiones (Aristóteles), o si, al contrario, a través de la posible identificación con el héroe, los males y las bajezas representadas pueden influenciar y potenciar los bajos instintos del espectador (Platón). En vista de la actualidad que ha recobrado esa discusión, se revela de particular interés el volumen colectivo editado por Bernd Seidensticker y Martin Vöhler (2006), centrado en la relación entre violencia y estética en el contexto de la Antigüedad griega.

¹⁷ El término de “transgresión” o “transgresividad” en cuanto acto de traspasar conscientemente límites establecidos por un orden preexistente, ha sido objeto de una serie de interpretaciones opuestas entre sí: para unos significa la regresión a un estado de “natura” (en el sentido de animalidad), que equivaldría a la misma negación de “cultura”; para otros representa un fenómeno inherente a y constitutivo de toda cultura, revelándose el mismo acto de lectura como proceso de “transgresión”. Cf. para ese contexto las contribuciones valiosas, particularmente las de Andreas Kablitz, Bernhard Teuber y Gabriele Brandstetter, en el volumen colectivo editado por Gerhard Neumann y Rainer Warning (2003).

mediante el distanciamiento, lo cual le será tanto más fácil cuanto que la violencia puesta en escena ocurre en un ámbito que le es ajeno; y, en cierto modo en el extremo opuesto de la escala de reacciones posibles, la del observador que se hace partícipe de la acción violenta, aprobándola y justificándola.¹⁸ La tercera actitud, la de mayor interés tanto para el fenómeno textualizado por Sofsky como para el nuestro, es la del observador (y lector) atento, acaso curioso, que no rehúye las sensaciones ambivalentes que le puede producir el espectáculo violento, sensaciones que pueden oscilar entre la repulsión y el espanto por un lado y la fascinación y el placer por el otro. Sin aprobar o justificar la violencia que está presenciando, este observador no llega a huir y evitar su impacto; y si seguimos a Sofsky, la fascinación no se produce a través del sufrimiento padecido por la víctima sino en virtud de la acción del victimario:

La compasión confusa es superada por la admiración que profesa al victimario, a su energía inconcebible e inagotable, a su implacabilidad. El observador siente el anhelo de participar de esta fuerza y valora el sufrimiento, porque el victimario ejecuta lo que a él le está vedado (1996: 108; traducción de la autora).

Nostalgia de la sombra, de Eduardo Antonio Parra, es justamente una novela centrada no en la víctima y el cuerpo sufriente, sino en el victimario y su conciencia; por eso, la fascinación resulta de la convincente exploración discursiva de una dinámica y una lógica de la violencia en tanto construcción de una subjetividad autónoma que en determinadas circunstancias convierte, a través de la transgresión, su impotencia (“Ohnmacht”) en poder de acción, en aquella “Aktionsmacht” que constituye el núcleo de la violencia. Sin embargo, el placer que acompaña a la fascinación se transmite a la sensibilidad afectiva del lector; y si éste no se coloca en una

¹⁸ Esta última categoría es, a no dudarlo, menos relevante para nuestro contexto del observador-lector que para Sofsky, quien basa sus reflexiones en espectáculos de violencia escenificados en el espacio público.

actitud simplemente voyeurista, tiene que oponerse activamente a la tentación de convertirse de testigo en cómplice de la violencia narrada, a lo que puede inducirlo la identificación con el protagonista, que el texto ofrece al lector, a quien no es dado vivir sus propias fantasías de violencia y transgresión. Pero lo que en última instancia importa, es la sensibilidad y son las expectativas del lector; y para ello demos la última palabra al mismo Parra, que en una entrevista declaró:

A mí me gusta angustiarme, sentir que se me retuercen las tripas cuando estoy leyendo, y me gustaría que el lector saliera conmovido por lo que intentó hacer el autor del libro: plasmar una realidad que no está lejana a la cotidianidad de cada uno para que el lector tome conciencia y ¿por qué no? ¡Que se divierta al leer la novela! (Cortés Koloffon 2005: 79).

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (1999 [1987]): *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco.
- Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Fráncfort del Meno.
- Barth, Fredrik (1998): "Introduction", en: Barth, Fredrik (ed.): *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Long Grove, pp. 9-38.
- Berumen, Humberto Félix (2003): *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*. Tijuana.
- (2005): *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Mexicali.
- CNDH/ACLU (Comisión Nacional de Derechos Humanos/American Civil Liberties Union) (2009): "Políticas letales, muros mortales. Muerte de migrantes en la frontera sur de Estados Unidos", septiembre 2009, [http://cedh-chiapas.org/documentos-dh/02-%20Derechos%20Humanos%](http://cedh-chiapas.org/documentos-dh/02-%20Derechos%20Humanos%20)

- 20en%20MEXICO/07-Migrantes/Políticas%20letales,%20muros%20 mortales.pdf (último acceso: 03/03/2015).
- Cortés Koloffon, Adriana (2005): “El asesinato como una de las bellas artes, en *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra [entrevista]”, en: *Tierra Adentro* (México) 132, pp. 77-79.
- Cota-Torres, Édgar (2007): “Dispelling the Border Myth. Zonkey Writers and the Black Legend”, en: Manzanar, Ana María (ed.): *Border Transits. Literature and Culture across the Line*. Amsterdam, pp. 53-60.
- Galtung, Johan (⁴1980): *Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung*. Reinbek.
- García Canclini, Néstor (2000): “Escenas sin territorio. Cultura de los migrantes e identidades en transición”, en: Valenzuela Arce, José Manuel (ed.): *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Tijuana, pp. 191-208.
- Gewecke, Frauke (2007a): “*Literature on the Move*. Acerca de las prácticas culturales de los latinos en Estados Unidos”, en: *Iberoamericana* 27, pp. 199-225.
- (2007b): “*Literature on the Move* (2). Los chicanos o *Mexican Americans*”, en: *Iberoamericana* 28, pp. 177-199.
- (2010): “De los malos de siempre a los ‘pinches fabricantes de muertos en serie’. La *narconovela* en México”, en: *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas* 57.3 (fascículo español), pp. 27-68.
- Gómez-Peña, Guillermo (s.a.): “Al otro lado del espejo mexicano. Reflexiones de un artista fronterizo”, <http://www.aminima.net/wp/?p=394&language=es> (último acceso: 27/10/2007).
- González Rodríguez, Sergio (2005 [2002]): *Huesos en el desierto*. Barcelona.
- Guzmán, Nora (2005): “‘¡Nada como matar a un hombre!’ La semántica de la violencia en *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra”, en: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 26, pp. 1013-1020.

- Léon Zaragoza, Gabriel (2010): “La violencia ha dejado más de 24 mil decesos en lo que va del sexenio: PGR”, en: *La Jornada*, 17/07/2010, p. 10, <http://www.jornada.unam.mx/2010/07/17/index.php?section=politica&article=010n2pol> (último acceso: 18/07/2010).
- Mendoza Hernández, Enrique (2006): “Parra y el norte [entrevista]”, en: *Semanario Zeta*, 21/12/2006, <http://enriquemendozahernandez.blogspot.com/2006/12/parra-y-el-norte.html> (último acceso: 04/12/08).
- Neumann, Gerhard/Warning, Rainer (eds.) (2003): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Friburgo de Brisgovia.
- Nieraad, Jürgen (1994): *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg.
- Palaversich, Diana (2002): “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra”, en: *Texto crítico. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias* 6.11, pp. 53-74.
- Parra, Eduardo Antonio (2004 [2002]): *Nostalgia de la sombra*. México.
- Popitz, Heinrich (1986): *Phänomene der Macht. Autorität – Herrschaft – Gewalt – Technik*. Tubinga.
- Rotker, Susana (2002): “Cities Written by Violence. An Introduction”, en: id. (ed.): *Citizens of Fear. Urban Violence in Latin America*. New Brunswick, pp. 7-22.
- Sada, Daniel (2003): “Prosa de reconstrucción”, en: *Letras Libres*, febrero, pp. 67-69, <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/prosa-de-reconstruccion> (último acceso: 05/02/2015).
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2005): “‘Amores perros’: violencia exótica y miedo neoliberal”, en: *Revista de la Casa de las Américas* 240, pp. 139-153, <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/240/ignaciom.htm> (último acceso: 05/02/2015).
- Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (eds.) (2006): *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlín.
- Sofsky, Wolfgang (1996): *Traktat über die Gewalt*. Fráncfort del Meno.

- Tabuenca Córdoba, María Socorro (2003): “Las literaturas de las fronteras”, en: Valenzuela Arce, José Manuel (ed.): *Por las fronteras del Norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México, pp. 393-427.
- Trotha, Trutz von (1997): “Zur Soziologie der Gewalt”, en: id. (ed.): *Soziologie der Gewalt*. Opladen, pp. 9-56.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2003): “Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos”, en: id. (ed.): *Por las fronteras del Norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. México, pp. 33-67.
- Vilanova, Núria (2002): “Another Textual Frontier: Contemporary Fiction on the Northern Mexican Border”, en: *Bulletin of Latin American Research* 21.1, pp. 73-98.
- Yépez, Heriberto (2005): *Made in Tijuana*. Mexicali.

Guadalupe Pérez-Anzaldo (Universidad de Missouri-Columbia)

Devastación ecológica y deshumanización en *Heli* de Amat Escalante

Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el “territorio” es un elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima. (Weber 1919: 2)

En la película *Heli* (2013) dirigida por Amat Escalante se re-crea estéticamente un universo sombrío y yermo –que mucho se asemeja al México contemporáneo– donde predomina la violencia de Estado, la narco-violencia, la infiltración del crimen organizado en las instituciones encargadas del orden social y la seguridad nacional, la descomposición social y la destrucción ambiental entre varios otros males sociales. En ese sentido, la denominada “guerra contra las drogas” avalada e implementada por el ex-presidente Felipe de Jesús Calderón Hinojosa (2006-2012), es representada en este filme de Escalante como una infructuosa estrategia bilateral que únicamente ha generado y esparcido a través del espacio geopolítico mexicano una violencia extrema que parece no tener fin.¹ A pesar de los billones de dólares que desde el 2008 han sido invertidos por el gobierno de Estados Unidos como parte de la estrategia binacional ya referida –especí-

¹ Aunque las cifras en torno a las víctimas que ha dejado la “guerra contra las drogas” varía considerablemente según la fuente que se consulte, existe un consenso en cuanto a la imposibilidad de cuantificar a todos los muertos y a la magnitud de este problema social. De acuerdo a la organización no gubernamental Centro de Análisis de Políticas Públicas de México durante el periodo presidencial de Calderón hubo más de 100 mil muertos, más de 26 mil desaparecidos y una cantidad sin precedentes de desplazados y afectados a lo largo del territorio nacional. Entre este último grupo se encuentran miles de jóvenes secuestradas y violadas e innumerables niños huérfanos que viven con las secuelas psicológicas de la brutalidad que han presenciado o sufrido en carne propia. Las edades de los ejecutados oscilaban entre los 25 y 35 años de edad y casi todos ellos se caracterizaban por su bajo o nulo nivel de escolaridad (Flores 2012: 1).

ficamente a través de la Iniciativa Mérida— se han incrementado en el territorio mexicano las ejecuciones, las desapariciones forzadas, las violaciones, los secuestros, así como diversos crímenes de lesa humanidad.

La producción filmica de este director mexicano-americano-español autodidacta, Amat Escalante, se puede trazar a partir de sus dos primeros largometrajes: *Sangre* (2005) y *Los bastardos* (2008). Sin embargo, el mayor reconocimiento que hasta ahora ha conseguido lo constituye *Heli*, puesto que por esta, su tercera película, fue nombrado el mejor director del Festival de Cannes del 2013; ello a pesar de las críticas de algunos periodistas que se mostraron consternados debido a las explícitas imágenes sobre la tortura que se proyectan en la pantalla. Paradójicamente, esa era precisamente la reacción que esperaba Escalante del público espectador, de acuerdo a sus propias declaraciones en una entrevista:

Creo que el cine debe apostar por representar lo que está tradicionalmente prohibido en las películas comerciales [...] En *Heli*, intenté ir más allá de mostrar simplemente las imágenes de la violencia cotidiana como muchos mexicanos las ven en los medios de comunicación y, más bien, traté de desarrollar los contextos, las historias detrás de estas imágenes. *Diseñé la película para entretener, conmover y hacer saltar a la gente*. Quería crear una montaña rusa de emociones en la película, que la gente no se olvidara tan fácilmente de *Heli* (Alcántar 2014: 2s; cursiva de la autora).

Lo que quizás parece perturbar más al espectador de la cinta de Escalante es que la exacerbada violencia que ahí se (re)produce no alude a una realidad ficticia —como la que caracteriza a la mayoría de la cinematografía hollywoodense— sino que está inmersa en un contexto sociocultural específico: la guerra fratricida que actualmente se libra en México.

De ahí que el desafío del largometraje de Escalante estriba en demostrarle al público espectador que su percepción sobre los actos irracionales ha sido trastocada debido a los parámetros culturales propagados por quienes sustentan el poder económico y político transnacional. Es decir, que a través del periplo del protagonista llamado Heli y su familia se

intenta hacer una re-visión de la noción de violencia que le ha sido implantada mediáticamente al espectador con el fin de normalizar y neutralizar su sensibilidad hacia el sufrimiento humano; por lo que le resulta más cómodo aceptar las imágenes de los actos brutales una vez que se han omitido las circunstancias socio-históricas específicas de tales eventos. Tal afirmación cobra mayor sentido si se consideran los planteamientos teóricos formulados por Jock Young, según los cuales las potencias occidentales han encontrado una forma efectiva de “sanear al mal”² volviendo a la gente insensible al dolor mediante la extirpación de las crudas imágenes reales en los medios masivos de comunicación (2007: 158). Ese saneamiento observado por Young, por consiguiente, se sustenta en un discurso maniqueísta que logra transformar en el imaginario colectivo las acciones humanas más atroces en algo banal después de haber sido eliminado su contexto histórico.³

Al representar estética y críticamente la brutalidad que predomina en México, *Heli* se inscribe en la serie de películas mexicanas contemporáneas que se caracterizan por emitir un contradiscurso a la (per)versión oficial, con el principal objetivo de concientizar al espectador, entre las cuales destacan las siguientes: *La ley de Herodes* (Luis Estrada: 1999), *Conejo en la luna* (Jorge Ramírez Suárez: 2004), *El violín* (Francisco Vargas: 2005), *Colosio, el asesinato* (Carlos Bolado: 2012) y *El infierno* (Luis Estrada:

² Específicamente, Jock Young usa el concepto de “sanitization of evil” para referirse al proceso que, de manera semejante al de una intervención quirúrgica, sirve para extirpar de nuestra conciencia los horrores de la violencia ejecutada por las naciones más poderosas. Así les resulta más fácil a estas últimas propagar la idea de que algunas acciones drásticas (en especial cuando se trata de eliminar a las fuerzas enemigas) son necesarias para garantizar el predominio de la democracia y la libertad en el mundo (2007: 158).

³ Esta idea tiene relación con la propuesta por Hannah Arendt, quien al referirse al Holocausto, acuñó el concepto de “banalización del mal” para explicar cómo la violencia extrema puede ser repetida e interiorizada como un acto banal por parte de quien la ejecuta: “lo que para Eichmann constituía un trabajo, una rutina cotidiana, con sus buenos y malos momentos, para los judíos representaba el fin del mundo, literalmente” (2003: 93).

2010). Si bien *Heli* comparte con todas esas producciones fílmicas la exposición de la sistemática violación a los derechos humanos que sufren los ciudadanos, así como los altos niveles de corrupción política, es con el filme de Francisco Vargas con el que más afinidad tiene en cuanto a su denuncia principal: la desacralización de la institución pública encargada supuestamente de la seguridad nacional, el Ejército mexicano. Enmarcados por contextos históricos diferentes –*El violín* alude a la Guerra Sucia perpetrada en el estado de Guerrero entre 1969 y 1979,⁴ mientras que como ya se ha mencionado, *Heli* se centra en la “guerra contra las drogas” impulsada por Felipe Calderón– ambos discursos críticos presentan a las fuerzas castrenses como bestias sanguinarias y concupiscentes que propagan el terror entre la población civil cometiendo múltiples crímenes como la tortura, la violación, la desaparición forzada, las ejecuciones extrajudiciales, el tráfico de sustancias psicotrópicas, etc.

La historia de *Heli* –un joven trabajador de una ensambladora que comparte la misma casa con su padre, su hermana menor de trece años llamada Estela, su esposa Sabrina y su hijo Santiago– se presenta de forma fragmentada, como para subrayar la desintegración/degradación social que prevalece en el país. Comienza *in media res* con escenas dantescas que encuadran la cara ensangrentada del protagonista bajo la bota de un hombre que lo amaga y los pies desnudos inertes de Beto –un joven militar de 17 años novio de Estela– que yace muerto de espaldas. Después de dejar colgando de un puente peatonal el cadáver lacerado de Beto y de abandonar el cuerpo torturado de *Heli* sobre el puente, sus victimarios huyen sin ningún problema. La osadía del adolescente soldado, quien se apropió de algunos de los paquetes de estupefacientes almacenados ilícitamente por miembros del Ejército mexicano, tiene trágicas consecuencias no sólo para

⁴ Cabe advertir que la historia re-presentada en *El violín* permite ampliar sus márgenes de significación situándola en los años inmediatamente posteriores al levantamiento zapatista de 1994 e, inclusive, en los años setenta y ochenta cuando proliferaron las insurrecciones armadas en Latinoamérica.

él, sino también para la familia de su novia: Heli es torturado, el padre de Estela es ejecutado por militares que entran por la fuerza a su casa, mientras que esta última es secuestrada, violada y desaparecida por algunos meses.

De acuerdo a la emisión representacional del largometraje de Escalante, el régimen neoliberal implementado en México desde los años ochenta ha dejado varios efectos nocivos a su paso. El progreso económico que supuestamente se lograría con la creación de empleos fomentado por las empresas transnacionales fue sólo una falacia, dado que la pobreza sigue siendo una constante en las zonas rurales, como lo muestran las imágenes encuadradas por la cámara. La escasez de recursos perdura por la ambición desmedida de los grupos hegemónicos encargados de promover y supervisar el libre mercado global. Por consiguiente, en la cinta de Amat Escalante se denuncia el fracaso de las privatizaciones y del TLCAN o NAFTA (Tratado de Libre Comercio de América del Norte o North American Free Trade Agreement, por sus siglas en inglés) por generar más y mejores fuentes de empleo en México que ayuden a disminuir las enormes desigualdades sociales que aún perduran; tal y como lo confirma Kristin Norget con su siguiente aseveración:

En el México de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, no toda la sociedad se ha beneficiado de las optimistas promesas del proyecto económico neoliberal. Con la gradual privatización de las empresas paraestatales, la apertura del país a la inversión extranjera, la eliminación de los subsidios federales, el establecimiento de una ostensiblemente zona de comercio creada con la aprobación del Tratado de Libre Comercio de Norte América (NAFTA), y los recortes presupuestales drásticos en la salud y el cuidado médico, la división entre los ricos y pobres se ha hecho mucho más amplia. (2005: 117s.; traducción de la autora)⁵

⁵ “In the Mexico of the late twentieth and early twenty-first centuries, not every member of society has benefited from the sanguine promises of the neoliberal, economic project. With the gradual privatization of state enterprises, deregulation

Las reiteradas escenas donde abunda un paisaje árido y despoblado aluden a la desolación, esterilidad, putrefacción y muerte causada por los químicos tóxicos usados por las empresas multinacionales implantadas en el país, en tanto que no hay ni siquiera un árbol o arbusto que le dé su sombra u oxígeno a los habitantes de esta inmensa zona desértica. No por casualidad, la poca agua que aparece en esta historia filmica está atrapada en un pozo insalubre en el cual flota una res y se le vierten droga y ropa de gente muerta, puesto que lo que aquí se intenta enfatizar es la hecatombe ecológica provocada por la negligencia de las autoridades mexicanas a las que no les interesa proteger la vida humana ni el medio ambiente. Asimismo, la devastación del paisaje simboliza la devastación ecológica generada por las corporaciones multinacionales que ni siquiera han invertido dinero en construir la infraestructura adecuada que les permita a sus trabajadores transportarse con facilidad a su centro de trabajo. De la misma manera, esas escenas emblemáticas sirven para establecer una conexión entre el dolor físico y anímico de los personajes, así como también se relacionan con la deshumanización, el terror, la agonía y la muerte de los animales y los seres humanos.

Así, la película de Escalante se erige como un discurso contestatario a través del cual se exponen los diversos instrumentos de dominio social que son implementados por las organizaciones políticas que gobiernan la aldea global para resguardar el *status quo*. Las élites políticas y las industrias transnacionales continúan apoyando el predominio del sistema asimétrico de poder en el cual predominan el sometimiento y explotación de la mayoría de la población mundial. Esa es la idea que subrepticamente se expone en *Heli*, donde la intrusión en las zonas rurales de las fábricas multinacionales se presenta como una fuerza dañina que afecta directamente al

and opening of the country to foreign investment, and end to internal subsidies, the establishment of an ostensibly open trading zone by means of the North American Free Trade Agreement (NAFTA), and drastic cuts in spending on education and public healthcare, the divide between rich and poor has opened ever wider.” (Norget 2005: 117s.)

protagonista y a su familia. Específicamente, “Hirotec” –una ensambladora de autos que en la vida real se ubica en Silao, Guanajuato– representa a esas empresas ya referidas que reciben grandes ganancias a costa de la mano de obra barata que contratan y a los pocos impuestos que le pagan al gobierno mexicano.

Tanto Heli como su padre trabajan en “Hirotec” en distintos turnos. El problema es que ellos invierten mucho tiempo y esfuerzo en desplazarse a su centro de trabajo debido a que no hay ningún transporte público que les permita acceder a éste con facilidad. De esta manera, a las largas y extenuantes horas de trabajo a que ambos están sometidos, se agrega el desgaste físico que sufren por no contar con ese servicio básico; además de que se arriesgan a ser víctimas de cualquier delincuente. Otra consecuencia negativa igualmente importante es la incomunicación que prevalece en el círculo familiar debido a que escasean las horas en que pueden reunirse para convivir y compartir entre sí valiosas enseñanzas de vida. Después de una larga jornada de trabajo, en lo único que piensan el protagonista y su padre es en descansar y/o entretenerse viendo la televisión cuando están en casa. Lo peor de todo es que, poco después de ocurridos los trágicos sucesos que transformaron la existencia de esta disfuncional familia, Hirotec se deshace de toda responsabilidad legal de brindarle a ésta algún beneficio económico por temor a ver afectadas sus ganancias económicas. El progreso prometido por el discurso oficial, entonces, queda postergado *ad infinitum*.

Por otro lado, esta propuesta crítica de Amat Escalante va más allá al postular que en México se ha impuesto un narco-Estado, puesto que tanto las fuerzas armadas, como las instituciones del orden jurídico y, por ende del orden ejecutivo, operan en connivencia con el crimen organizado para enriquecerse y afianzarse en el poder político que, a su vez, les garantice permanente impunidad. El mayor problema es que ese narco-Estado que se ha impuesto en México cuenta con el apoyo logístico y financiero del gobierno estadounidense, el cual está interesado principalmente en proteger

los intereses económicos de las empresas multinacionales que operan en el país; garantizando, así, la continuidad del régimen neoliberal.

En relación a la aseveración anterior, conviene recordar que el intervencionismo estadounidense no es algo propio de las últimas décadas, por el contrario, tiene una larga tradición en la historia de México, como lo asegura Kristin Norget; en tanto que ya desde 1836 se pueden referir por lo menos once injerencias militares (2005: 125). En especial, en siglo XX durante los años de la Guerra Fría, los soldados mexicanos comenzaron a recibir un riguroso entrenamiento militar en la Escuela de las Américas; misma que fue fundada por el gobierno de los Estados Unidos en 1946 en la zona del Canal de Panamá, y después transferida a Benning, Georgia en 1984, para proteger sus intereses económicos, políticos y de seguridad. En la actualidad “México envía más militares a los programas de entrenamiento estadounidenses que ningún otro país, por lo que la influencia de los Estados Unidos sobre el Ejército es creciente” (Wilson apud Norget 2005: 128; traducción de la autora).⁶ La idea de esta colaboración castrista binacional entre México y su vecino del norte era sofocar los movimientos de inconformidad social y controlar el tráfico de estupefacientes en la nación azteca. En la actualidad, la presencia de Estados Unidos en México es predominante no solamente por el apoyo logístico que le brinda a las fuerzas armadas mexicanas, sino por los millones de dólares del Plan Mérida, los aviones teledirigidos o drones y la gran cantidad de armamento que circula en el territorio mexicano, proveniente de dicho país del norte.

Otra de las agudas críticas que subyacen en este largometraje es que la guerra contra las drogas es una política tan ineficaz como trágica debido a que no se ataca la raíz del problema: los altos índices de corrupción de las élites dominantes. Por ejemplo, las fuerzas armadas que vociferan sus triunfos contra el crimen organizado y promueven un espectáculo mediá-

⁶ “Mexico sends more military personnel to U.S. training programs than to those of any other country, thereby magnifying U.S. influence over the military” (Wilson apud Norget 2005: 128).

tico quemando pilas de paquetes de drogas, son las mismas que van acumulando su propia dotación de estupefacientes para después traficar con esas sustancias prohibidas. Cabe señalar que en esta historia filmica se hace una referencia directa al programa “Vivir mejor” establecido por el gobierno de Felipe Calderón; únicamente que se invierte el orden de las palabras (“Mejor vivir”) para ironizar sobre la prevalencia de la violencia en el país. Lo mismo ocurre con el logotipo de la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA) que aparece como SENADE junto al “Mejor vivir” en el podium donde habla un mal articulado general del Ejército. La ridiculización de la narrativa vacua del oficial mayor es también evidente:

El día de hoy se está llevando a cabo la destrucción de 22 toneladas de marihuana, 7 toneladas de cocaína, 3,881 productos apócrifos entre discos compactos y DVD, así como 10 máquinas tragamonedas. Con estos hechos, el gobierno federal asegura seguir trabajando para proporcionar un ambiente de certidumbre jurídica en el que las personas tengan la certeza de que cuentan con instrucciones y programas gubernamentales que garanticen el respeto a sus derechos y la preservación de su patrimonio mediante la aplicación de la ley. Muchas gracias. (Escalante: *Heli*, 2013 (55'59'' – 56'49'')).

En ese sentido, se exhibe la (per)versión oficial con sus verdades volátiles y, en especial, la corrupción enquistada en las instituciones mexicanas; puesto que los funcionarios públicos que en la narrativa mediáticamente difundida aseguran combatir el crimen organizado están coludidos e, inclusive, controlan a los cárteles de las drogas, con quienes se dividen las ganancias de ese lucrativo negocio del narcotráfico. Por consiguiente, en esta cinta sobresale una aguda crítica política en contra de la corrupción y la violencia propagadas por el narco-Estado mexicano que maniobra en el marco de la ilegalidad cometiendo, de paso, constantes violaciones a los derechos humanos de la población civil que promete proteger.

Por otro lado, es necesario considerar que, como ya se ha indicado, la línea divisoria entre la legalidad y la ilegalidad ha quedado erosionada debido al pacto de colaboración e impunidad que prevalece entre quienes

gobiernan y trafican con los estupefacientes. Dicho pacto no se limita al territorio mexicano, puesto que no podría explicarse la distribución y venta de esas sustancias prohibidas sin estar involucrados los funcionarios públicos de ambos lados de la frontera norte del país. Además, como se muestra en la historia representada en la pantalla, la incursión y participación directa de la milicia de élite norteamericana en los operativos antinarcóticos –tales como el entrenamiento militar que se les da a las fuerzas armadas mexicanas– sólo ha servido para deshumanizar a los soldados y policías federales que aplican sus conocimientos, su fuerza y sus altamente letales armamentos para amagar y controlar a la población civil.

A este respecto, resultan muy significativas las escenas en donde se muestra a los soldados de las fuerzas especiales del Ejército mexicano siendo entrenados/torturados por un oficial estadounidense vestido de civil: a la distancia, se ve a dos soldados desfallecidos por el extenuante esfuerzo físico a que han sido sometidos, paulatinamente se hace un acercamiento de la cámara para enfocarse en uno de ellos, Beto, quien ha vomitado. El oficial estadounidense, por medio del comandante Mora que le sirve de traductor, le exige a Beto continuar girando sobre sí en el terroso paraje con la intención de que se embarre de su propio vómito; una vez conseguido esto el oficial extranjero da por terminada la sesión de entrenamiento. Lo que aquí se enfatiza es la tortura física y psicológica que sufren los militares a fin de quitarles todo vestigio de humanidad volviéndolos tolerantes al dolor propio e insensibilizándolos respecto al dolor ajeno.

Lo problemático de todo esto es que la tortura de los militares ya referida no fue una idea original de los guionistas de *Heli*, Gabriel Reyes y Amat Escalante, sino que se sustentó en un video que circula en Youtube; según lo ha aseverado el propio Escalante. Ahí, una cuadrilla de soldados “de León, Guanajuato son entrenados por un especialista gringo. En su momento [el video] fue un escándalo. La secuencia de la película viene directamente de allí, la copiamos tal cual” (Linares Cruz 2013: 1). Lo que más llama la atención de estas crudas escenas del filme en cuestión es que

en ellas se hace ostensible la injerencia de los Estados Unidos en la política antinarcóticos del gobierno mexicano; en tanto que, como ya se ha mencionado, es un alto mando militar estadounidense quien supervisa el entrenamiento de los jóvenes de las fuerzas especiales. Al margen de la ficcionalización de esos sucesos reales, en *Heli* hay una insistencia en la tortura infringida a los soldados por parte de los mandos militares –se les obliga a sumergir la cabeza en fosas asépticas y se les ahoga con el famoso “tehuacanazo”⁷– todo ello con el propósito de convertir a sus pupilos en máquinas de destrucción masiva. Sobre todo, la importancia de estas imágenes sobre la tortura practicada en las filas de las fuerzas armadas especiales es que vaticinan aquélla que recibirá Beto a manos de miembros del crimen organizado coludidos con los militares.

Las fuerzas armadas desplegadas en el territorio nacional para supuestamente combatir dicho flagelo constituyen el brazo ejecutor de la violencia de ese narco-Estado con la que se tortura, encarcela, viola, lacera, desaparece y ejecuta extrajudicialmente a todos aquellos individuos que de forma accidental o voluntaria se atreven a desafiar su autoridad. La irracionalidad generada y exacerbada por quienes sustentan el poder político y militar, en detrimento de sus aterrorizados gobernados, conlleva también a la pérdida de la condición humana de estos últimos porque, como lo asegurara la filósofa francesa Simone Weil: “la violencia convierte en cosa a quien está sujeto a ella” (apud Sontag 2004: 21). Eso es justo lo que se proponen los grupos en el poder cuando violan los derechos humanos de sus víctimas: cosificarlas, dominarlas por medio de la propagación sistemática del terror. De ahí que cobren especial relevancia las palabras de Juan Carlos Pérez cuando afirma que:

⁷ Se le llama así al ahogamiento que produce al provocar la expulsión con fuerza del agua gaseosa embotellada de marca “Tehuacán” y lanzar el líquido sobre la nariz y boca del torturado.

De todas las formas imaginables de terror, el de Estado es, por su carácter perverso, el peor de todos. El sentimiento de indefensión es tanto mayor cuanto que el Estado se conforma teóricamente para la defensa de los intereses del colectivo en el que se inserta el individuo. Por eso resulta tan difícil hacerle frente. (2007: 171s.)

Precisamente, ese sentimiento de indefensión es el que experimentan el protagonista y su familia al verse inculpatos por los actos irresponsables de Beto y la inmadurez de Estela. Además de ser agredidos, ultrajados y secuestrados por miembros de las fuerzas especiales que entran a su casa teniendo el rostro cubierto, Heli y Estela son torturados y violada respectivamente. Esa violencia somática y psicológica que ambos son obligados a padecer tiene grandes secuelas psicológicas en ambos; y en el caso particular de Estela, la violencia genérica que sufre tiene distintas consecuencias, como se discutirá más adelante. En lo que respecta a Heli, puede asegurarse que atraviesa por un rito de pasaje que conlleva a su transformación identitaria: a) primero es la desesperación por querer encontrar tanto el cadáver de su padre como el paradero de su hermana; b) después es el descubrimiento de que los detectives encargados de esclarecer el ataque de que fueron objeto él, su padre y Estela, no sólo son negligentes y corruptos, sino también cómplices de las actividades ilícitas de otras desacreditadas instituciones como el Ejército y la policía federal; 3) en seguida, es la revelación de que él también, como quienes lo victimizaron, puede hacer justicia por su propia mano matando impunemente a quien considere un enemigo; 4) por último, es la certidumbre de que la única forma de sobrevivir y lograr satisfacer sus deseos sexuales plenamente en este ambiente antagónico y corrompido que le rodea es convertirse en un criminal sin escrúpulos: impera el precepto bíblico del “Ojo por ojo”.

Atención especial merecen las crudas y explícitas escenas donde dos criminales que trabajan bajo las órdenes de los militares torturan a Beto y a Heli; puesto que se hace partícipes a unos niños, cuyas edades oscilan entre los diez y los catorce años, de ese martirio físico y psicológico a que son

expuestos esos dos cuerpos adolescentes indefensos. El que los niños estén jugando videojuegos donde se pondera la violencia al momento en que entran los que al parecer son sus hermanos mayores llevando maniatadas a sus víctimas y, peor aún, el que continúen jugando sin inmutarse a pesar de la gravedad de la situación que presencian es sin duda aterrador.⁸ Simbólicamente, se establece un vínculo entre los actos irracionales emanados de los videojuegos y la violencia que se genera y reproduce en la sociedad en la que vivimos: la violencia, por consiguiente, es un constructo social. Eso es precisamente lo que observa Vicenç Fisas, para quien la violencia está inmersa en un contexto social determinado, en tanto que “se aprende como un modelo social en el cual falta una conciencia social para erradicarla” (apud Monárrez Fragoso 2007: 252).

La formación de estos niños en un ambiente hostil donde no solamente sirven como espectadores de los más sanguinarios procedimientos de tortura, sino también como partícipes directos de la misma –por ejemplo, el niño menor llamado “Mocho” acepta la invitación del victimario de Beto para golpear el cuerpo inerte de éste– revela la aceptación del uso de la brutalidad como una forma válida de ganarse la vida. Igualmente, puede percibirse un paralelismo entre estas dramáticas escenas y las descritas con anterioridad donde los soldados de las fuerzas militares son entrenados por un oficial estadounidense. Los niños también tienen una sesión de “entrenamiento” psicológico en el que se les obliga a colaborar observando el castigo suministrado a los subordinados, sólo que en este último caso la tortura conlleva a la gradual eliminación de al menos una de las víctimas.

⁸ Da la impresión de que todos los participantes activos y pasivos de estos hechos sangrientos viven en la misma casa, junto a la única mujer que aparece en el recuadro (quien es posiblemente la madre de esta disfuncional familia). A ella únicamente se le ve en el trasfondo en dos ocasiones: cuando se asoma fugazmente desde el cuarto contiguo para cerciorarse de lo que ahí va a ocurrir (la tortura de Beto y Heli) y cuando se le ve cocinar mientras los hombres martirizan a Heli. Al no intervenir y, sobre todo, al continuar realizando sus labores domésticas como si esos actos terribles fueran algo cotidiano en su casa, se está señalando la degeneración y pérdida de los valores morales dentro del mismo seno de la familia nuclear.

Una vez insensibilizados al dolor, esos hombres del mañana internalizarán los códigos culturales que se les han inculcado en esta sociedad corrompida para terminar reproduciendo la violencia contra sus semejantes. Por lo consiguiente, las posibilidades de que el círculo vicioso de la irracionalidad termine en el país son casi nulas; toda vez que la génesis del problema estriba en que los niños están siendo deshumanizados y adiestrados para normalizar la violencia o, retomando el concepto de Arendt (2003), para “banalizar el mal”.

En relación a la tortura, es indispensable retomar el análisis hecho por Elaine Scarry en su libro *The Body in Pain* donde asevera que dicha práctica es un instrumento de poder; es decir, es un recurso utilizado por miembros de la más alta jerarquía social para infligir determinado castigo físico a todo elemento desestabilizador del orden asimétrico de poder. Por medio del sufrimiento magnificado se llega a falsificar la realidad o, mejor dicho, la percepción del dolor que se ejecuta; puesto que la tortura “transforma el sufrimiento en una ilusión, tanto para aquéllos que torturan como para el régimen al que ellos representan, la tortura se convierte en un convincente espectáculo del poder” (Scarry 1985: 27; traducción de la autora).⁹

Las observaciones de Scarry, sirven de base para explorar desde otro ángulo las escenas dantescas de *Heli* ya referidas, porque ahí se establece una clara analogía entre la tortura ordenada/ejecutada en el México contemporáneo con aquélla institucionalizada durante los diversos siglos que duró la Inquisición. En el discurso filmico, la tortura se produce en el espacio cerrado de la habitación de una casa, en el cual predominan el color rojo (símbolo de la vida, pasión, rabia, peligro y destrucción) y el color negro (asociado con la muerte/luto, el misterio, la violencia). En el recuadro, al costado derecho se percibe una imagen religiosa colgada en la pared conteniendo la figura de la Virgen María con el niño Jesús sentado en su

⁹ “converts the vision of suffering into the wholly illusory but, to the tortures and the regime they represent, wholly convincing spectacle of power” (Scarry 1985: 27).

regazo; con dicha imagen se refuerza la conexión entre el pasado y el presente históricos, así como entre la religión y el castigo practicado en contra de los “pecadores”. Habría que agregar que en la película, uno de los despiadados verdugos de Beto y Heli viste una camisa a rayas con una enorme cruz blanca impresa en la espalda; por lo que configura a un inquisidor frente a su víctima.

En la época de la Inquisición, se acostumbraba diseñar un tético espectáculo público con el fin de suscitar el temor generalizado, por lo que la tortura practicada a muchos de los condenados por herejía o cualquier otro delito se realizaba frente a un público. De igual forma, en la cinta de Escalante, Beto es colgado como un animal sujetándolo de las esposas que lo mantienen maniatado, mientras que sus victimarios lo golpean y le prenden fuego a su miembro viril. Además, le reprochan el haber infringido la ley divina por haber robado las drogas que no le pertenecían: “Por andarse metiendo con lo que no es suyo” (Escalante: *Heli*, 2013 (55’59’’ – 56’00)). Específicamente, el “show” macabro en este largometraje trasciende la pantalla porque se realiza enfrente de varios espectadores: los personajes ficcionales que atestiguan el crimen y el pasmado público real. La re-contextualización de la tortura inquisitorial ocurre, en especial, cuando uno de los verdugos de Beto le señala lo siguiente: “¡Por rata! Aguanta, este es el comienzo, cabrón. ¡Esta es la Inquisición güey!”. (Escalante: *Heli*, 2013 (56’36 – 56’49’’)). Con estos actos se evidencia que la tortura era y sigue siendo un arma de (de)control social. Además, con la sentencia proferida por ese criminal, se revalida la relación dialogística entre el pasado ominoso y la caótica realidad presente en la nación mexicana, al tiempo que se articula la siguiente imprecación: la violencia tiene una larga tradición cultural en el país por lo que será muy difícil extirparla a menos que se comience por transformar la educación cívica que reciben los niños.

Por otro lado, con el secuestro y la tortura sexual que padece Estela a manos de las fuerzas castrenses, se denuncia que el Estado no tiene la

voluntad política para invertir los recursos económicos que ayuden a generar y, posteriormente, a sustentar los protocolos necesarios con los que se puedan erradicar tales delitos; y no lo va a hacer porque lo que éste se propone es garantizar la perpetuación de todas esas prácticas sistemáticas que le han permitido conservar su posición hegemónica en el marco de esta guerra contra las drogas. Cabe mencionar, que la insensibilidad que caracteriza a los inescrupulosos funcionarios públicos renuentes a rescatar a Estela, se asemeja a la que manifiesta la doctora que llega a su casa a examinarla, puesto que a todos ellos únicamente parece interesarles el dinero que reciben por sus “servicios”. A Estela no sólo se le niega el apoyo psicológico que su caso requiere, sino que se le prohíbe abortar a pesar de haber sido víctima de innumerables violaciones. Lo anterior conlleva a afirmar que el sistema judicial en México la (ab)usa nuevamente al no castigar a los culpables de sus vejaciones y al obligarla a ser una madre traumatizada a sus escasos trece años de edad. El silencio de la menor es el único refugio que le queda para intentar contrarrestar el dolor causado por el múltiple estupro ejecutado en su contra. Al mismo tiempo, la incertidumbre de la vida que le espera con su embarazo no deseado se refuerza por medio de su inquebrantable silencio, el cual se asocia con su destrucción interior y su impotencia de decidir por sí misma su futuro.

El terror que se (re)produce en *Heli* enmudece al espectador real porque tiene la sensación de estar presenciado la brutalidad que ha permanecido “fuera de plano” de la narrativa oficial. El narco-Estado mexicano, protegido por su poderoso vecino del norte, ha implantado un régimen neoliberal que sólo ha servido para aumentar el porcentaje de pobreza, degeneración y destrucción ambiental en nuestro país. A través de los sentimientos de soledad, desesperación, angustia y horror que emanan de esta historia ficcionalizada se intenta despertar la consciencia crítica de un público cada vez más acostumbrado a normalizar la irracionalidad que le rodea. En ese sentido, el mensaje en el filme de Escalante es contundente: igual que como ocurre en este universo simbólico, en la nación mexicana actual no hay ninguna

opción de salir de la trampa mortal en la que hemos caído, a menos de que se castigue y erradique la violencia engendrada y avalada desde las instituciones que simulan proteger al ciudadano común.

Bibliografía

- Alcántar, Jonathan (2014): “‘Heli’: entrevista con el director mexicano Amat Escalante”, en: *Colectivo Cinema Errante*, <https://cinemaerrante.wordpress.com/2014/07/31/490/> (último acceso: 9/02/2015).
- Arendt, Hannah (2003): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona.
- Flores, Raúl (2012): “ONG da cifra de muertos en el sexenio de Calderón; suman más de cien mil”, en: *Excelsior*, <http://www.excelsior.com.mx/2012/11/27/nacional/871927> (último acceso: 13/02/2015).
- Linares Cruz, Mariana (2013): “Amat Escalante: ‘Le meilleur réalisateur’”, en: *La ciudad de Frente*, <http://www.frente.com.mx/amat-escalante-cineasta-aunque-le-pese/> (último acceso: 02/10/2015).
- Monárrez Fragoso, Julia (2007): “Las asesinadas en Ciudad Juárez. Un análisis del feminicidio sexual serial de 1993 a 2001”, en: Lamas, Marta (ed.): *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. México, pp. 237-275.
- Norget, Kristin (2005): “Caught in the Crossfire. Militarization, Paramilitarization, and State Violence in Oaxaca, Mexico,” en: Menjívar, Cecilia/Rodríguez, Néstor (eds.): *When States Kill. Latin America, the U.S., and Technologies of Terror*. Austin, pp. 115-142.
- Pérez Jiménez (2007): *Los hijos de Marte y la cultura del miedo*. Murcia.
- Scarry, Elaine (1985): *The Body in Pain*. Nueva York.
- Sontag, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*. Madrid.
- Weber, Max (1919): “El político y el científico”, <http://www.hacer.org/pdf/WEBER.pdf> (último acceso 06/02/2015).
- Young, Jock (2007): *The Vertigo of Late Modernity*. Los Ángeles.

Filmografía

Escalante, Amat (dir.): *Heli* (2013).

Vargas, Francisco (dir.): *El violín* (2005).

Demetrio Anzaldo-González (Universidad de Missouri-Columbia)

La otra mano de Lepanto: entre la sangre y el horror de las víctimas en la historia y literatura. Las sombrías proyecciones de la violencia genocida mundial

–Jurémonos las tres lealtad por el resto de nuestras vidas. Yo sé que lo hicieron tu mamá y la mía, Zaida, y mira cómo han seguido siempre amigas. Si a una le falta el pan, la otra se lo quitaré de la boca para compartirlo. Jurémonos algo similar.

–Pero hagamos mayor el juramento –dijo Zaida–. Juremos que si a una le ocurre algo, las otras dos la vengarán con su vida –dijo Zaida. [...]

–Yo lo juro y lo recontra juro en nombre de nosotras tres. Júralo, María.

–Lo juro –dijo María no muy convencida.

–Y si una falta... –dijo Luna de Día.

–¿Qué? –la interrumpió Zaida.

–Si una falta al juramento...

–Lo haremos pagar con su vida –cerró la frase Zaida.

–Lo juro.

–Lo juro.

–Lo juro.

Silencio. Luego, risas que comenzaron en boca de Luna de Día, siguió Zaida y luego María, las tres desternilláronse un buen rato en inexplicable exaltación. (Boullosa 2005: 157)

El solemne juramento entre las tres amigas Zaida, Luna de Día y María creado por Carmen Boullosa y los recuerdos de las palabras certeras dictadas por Doris Lessing durante sus conferencias sirven para enmarcar no sólo algunas de las voces enunciando una fuerte presencia femenina en el recuento de los hechos, las vivencias, los sueños, las acciones, los secretos, la lealtad y las magias alucinantes de esta narrativa *–La otra mano de Lepanto (2005)–*, sino que también sirven para escuchar los gritos y lamentos, las desgarradoras historias de sus congéneres causadas por hombres; éstos, los brutalmente despiadados desenlaces fatales y locuras productos de hombres bestiales, seres monstruosos enceguecidos por los capitales pecados, que les dan una muerte inhumana/aberrante a éstas y

otras mujeres. Las dantescas voces e imágenes, que se leen entre las páginas de la novela de Boullosa, están llenas de sangre, del horror sucedido y rebosantes de muerte/vida de esos seres y sombras. Las víctimas, la mayoría de ellas y las semblanzas/visiones de estas tres amigas moriscas que surcan los espacios sombríos e impresionantes son las que dan forma, contenido y pensamiento a esta otra aleccionada palabra sobre *La otra mano de Lepanto*, que no es la de Miguel de Cervantes sino la de otra mujer también protagonista/perseguida en la historia.

Al recordar la manera en la que las tres amigas vivieron y cómo se fueron consumiendo sus vidas, al reflexionar y cruzar los límites entre historia real e imaginada, se comprenden e internalizan las injustas acciones, los sufrimientos y odios en su contra. Como mujeres a ellas nunca se les respetó su jovial humanidad ni sus sanos cuerpos; por el contrario, al ser mujeres, se les infringieron insultos, ataques, tormentos, violaciones sin freno. El mundo que ha sacrificado a Zaida, Luna de Día y María es terrible. Ellas llevan auestas no sólo las certidumbres e incertidumbres de la frágil vida humana, siempre en peligro de perderse, sino que por el hecho natural de ser mujeres en medio de la violencia –moriscas ellas dos: Luna de Día y Zaida porque María además es también una gitana–, se les ha convertido en ramera, loca, traidora, trofeo de la rapiña humana; el botín de guerra. Ellas, sus vidas y las palabras que las han creado, sacuden y critican al mundo de los hombres y le lanzan una severa llamada de atención.

Con su audaz palabra, Boullosa talla y retalla al lenguaje literario tradicional reconfigurándolo hasta lograr convencerse que la suya, en realidad, es una palabra pensada casi proteica por sus alcances; ella posibilita un tránsito libre entre la realidad y la ficción, entre el habla y el pensamiento. De tal manera sucede que al leerla también se perciben los dejos de un pensamiento humano doliente que sufre ante las violentas vivencias desoladoras del vergonzoso acontecer histórico contemporáneo globalizante señalado por Lessing ante sus atónitos lectores. La historia escrita por Boullosa

es una insólita obra desafiante, a la vez que compleja, que fuerza los sentidos y que confunde/conjuga imagen y palabra, historia y literatura en la mente de sus lectores para criticar a la furia de los hombres. La otra historia, la de Lessing, rebasa la oficiosa realidad impuesta con un lenguaje acuciante y real, cuestionando esa verdad oficial e impuesta que encubre la violencia masculina.

Al sopesar y meditar lo dicho en el prefacio, se hace imperativo el pensar y reflexionar alrededor del pensamiento mismo conllevándolo a una acción concientizada o estadio humano conciente/conscientizador al entenderse que ambas escritoras, en sus narrativas, están tensionando tiempos y lugares con planteamientos poco conocidos. Son señalamientos con los que muestran libre y críticamente, por una parte, a aquel antiguo mundo del siglo XVI arrebatado y estremecido por el odio y la ambición entre cristianos y musulmanes; y, por la otra, no tan sólo mostrando sino demostrando los efectos endémicos de la violencia vistos en las prácticas y actos de lesa humanidad del caos sanguinolento, y horrores deshumanizantes del mundo globalizado de hoy, el malogrado siglo XXI.

El tiempo histórico en el que viven las sociedades globalizadas revela que esa violencia de la que se habla en la novela, *La otra mano de Lepanto* del 2005 o en el discurso, *La mentalidad de grupo*, presentado en conferencia el año de 1985, no fue tan sólo un tema de actualidad literaria/política, sino que, desgraciadamente, es uno de los mayores problemas sociales a los que se enfrentan los diferentes grupos humanos. Sobre todo, los perseguidos en todos los lugares de la tierra; mujeres y hombres buscando justicia y el poder vivir en libertad: la inalienable y justa libertad de los seres humanos y de sus lenguajes, culturas, conciencias e ideales. En especial, es esa situación opresiva, censora y totalitaria que se ejerce sobre los gobernados y de la que muy pocos hablan y que los más fingen desconocer como lo ha comprobado Lessing en sus múltiples escritos y en especial en su texto: *Las cárceles elegidas*. No es el caso del escritor Juan Goytisolo el cual alude, directa e indirectamente a lo que pasó bajo el reinado de Felipe II y

de su sucesor y vástago Felipe III en la España de hace cuatrocientos años y que se recuenta de manera atemporal y tangencial para enfatizar a la desafiante y compleja recreación literaria e histórica que Carmen Boullosa comunica.

Debido al hecho probado de que en la narrativa se copia a la vida y de que la vida se recrea en la palabra, esta novela es también una historia novelada. Un discurso que rompe límites y se regodea en la recreación de personajes, reales y fantásticos para mostrar la incertidumbre y la potestad de la vida en la literatura. Es por decirlo de otra manera, la historia del lenguaje y sus hablantes, de todo aquello otro que se dice; pero, asimismo de lo que no se dice y está ahí en la historia, en la diaria realidad. La historia de España tiene muchos aspectos ocultos que siguen saliendo a la luz; a esclarecer lo sucedido en el pasado. De ahí que historia, vida y literatura reconstruyan puentes para comunicar la verdad de lo vivido. Goytisolo señala en su artículo para el diario *El País* del año 2009 titulado “Moriscos, la historia incómoda” que la expulsión definitiva de los moriscos de las tierras españolas llevada a cabo hace cuatro siglos fue una historia verdadera en la que profundiza: “Lo acaecido de 1609 a 1614 es desde luego poco glorioso y constituye el primer precedente europeo de las limpiezas étnicas más o menos sangrientas del pasado siglo” (2009). Asimismo, Juan Goytisolo nos recuerda que fueron las máximas autoridades de la España oficial y la académica, quiénes decretaron, firmaron y aplicaron tan injustas sanciones a sus mismos pobladores; el escritor pinta la ignominia del proceder de aquellos otros hombres que permitieron el deplorable espectáculo ofrecido durante la época:

El espectáculo de decenas de millares de mujeres y hombres bautizados a quienes se separaba de sus hijos mientras imploraban misericordia a Dios y al rey y proclamaban en vano su voluntad de permanecer en su patria, resultaba para algunos cristianos sinceros difícil de soportar. Las condiciones brutales de la expulsión y las matanzas llevadas a cabo de quienes huían de ella fueron acogidas con tristeza y compasión por una minoría pensante, y con

clamores de odio y con vítores por aquellos que, como Gaspar de Aguilar, las convirtieron en cantares de gesta. (Goytisolo 2009)

Sin lugar a dudas, esta versión de lo acontecido calza con las negras historias ilustradas en *La otra mano de Lepanto*, los directos responsables de los hechos: reyes europeos y religiosos del Vaticano. Las sombras de la realidad histórica corren aparejadas para desdibujarse en las partes literarias de la escritora; puesto que literalmente son sombrías las imágenes de muerte, las vidas sufrientes y aquellas otras perdidas: tanto las de las tres amigas, Zaida, Luna de Día y María que se comentarán más adelante, así como las de las muchas otras muertes de las mujeres, niños, niñas, ancianas y ancianos; todas víctimas inocentes que fueron destruidas en esa España tinta en sangre.

Ésa, la sangre derramada en la España de Felipe II, es morisca mayoritariamente. Y con la sangre de las más de tres mil mujeres moriscas asesinadas en Galera se nos introduce al ensangrentado mundo agónico que se lee en *La otra mano de Lepanto* y en el cual todas las víctimas son ahogadas, de manera irónica y brutalmente con su propia sangre:

Cuando los cristianos entran a Galera, caminan sobre una alfombra de jóvenes mujeres muertas, sus ropas de seda y sus velos empapados en sangre. Bajo ellas, reposan destazados los cristianos que cruzaron la muralla trasera antes de que ésta cayera. Atrás de ellas, los cadáveres de los pocos varones vencidos. Si algo se mueve, los cristianos disparan, hasta que no queda vieja ni niño vivo. Asesinan a todo el pueblo, dejando con vida sólo a los caballos y al ganado flaco de los corrales. Terminada su labor asesina, se entregan al saqueo. (Boullosa 2005: 26)

Con esta aterradora entrada a la novela se enmarca la masacre y exterminio total de la población morisca en la casi paradisíaca Galera de donde sólo Zaida vive para contarla, para recordarla. Es Zaida la que cruza toda la obra y como un testigo sobreviviente puede considerársele un hilo conductor y extremo final al que llegan los seres humanos atormentados/acosados por

tanto sufrimiento y bajezas cometidas en contra de sus familiares, vecinos y compatriotas. Si bien ella es una de las principales juramentadas entre las tres jóvenes moriscas y la que desea ardientemente mantener la unidad y el amor de sus queridas amigas por siempre, es la que termina traicionando el juramento dado a Luna de Día y a María; esta última es a la amiga que inmola injusta e irónicamente hacia el final de su vida y de la novela en las lluviosas calles de Mesina siendo testigos del crimen de Zaida dos ancianos ciegos mendigos y su lazarillo, un niño baldado.

En ese mundo violento, *La otra mano de Lepanto*, no hay nadie que pueda estar a salvo y las cabezas y demás miembros de los seres humanos ruedan por cielos, tierras y mares. Caen cabezas como la de Aalí Pashá, “el terror de los cristianos” (Villatoro 2013) y las más de treinta mil turcas que al igual que las más de cinco mil cristianas ruedan por doquier; según lo dicho por El Carriazo: “En cuanto a cabezas, lo que yo puedo afirmar seguro de no equivocarme es que en un momento de la tal batalla todas las cabezas de cuantos ahí estábamos andaban como perdidas” (Boullosa 2005: 343). Al perder la cabeza Zaida no hace sino confirmar lo dicho también por Doris Lessing en el preámbulo de la presente lectura al mundo imaginado de Carmen Boullosa, que en tiempos de guerra *todos estaban locos*. Ella también enloquece de furia y dolor. No es la flor de la bella Yasmina, no es la bella y juvenil pelirroja predilecta del gigante Yusuf, no es la favorita de Zelda, su abuela, no es más la sobreviviente de Galera ni la fiel y leal amiga jurando, sino la feroz vengadora, *la maldita cuna de muertos*, que sólo recuerda a los que debe matar y a ello se entregará hasta su muerte; porque:

Zaida está marcada [...] Ella ha aprendido a guardar la parte porque el todo le es indigerible; con la parte ha hecho un escudo y del dicho escudo su fortaleza. Zaida brama, ruge, es la reina de su doliente selva interior. Gobierna. Tiene odio. Quiere vengarse. Perdió a Yasmina, perdió a Yusuf, perdió a Zelda, perdió a sus amigas, perdió su casa. Perdió a Farag, aunque éste no haya muerto. Ha llegado a Barcelona, llenándose de informes. Recu-

pera algunos bienes de Yusuf su padre, se arma de una comitiva como mujer principal, deja sus ropas moriscas y porta las detestables cristianas para poder viajar sin ser desvalijada en la primera. En Barcelona bien avituallada, vestida ricamente como princesa, se embarca, y arriba sin mayores contratiempos a Nápoles. La mar le fue propicia a pesar de la temporada otoñal. Y nunca ha sido más seguro el Mediterráneo. Todas las naves infieles están enfrascadas en la gran batalla, todos sus hombres reclutados, hasta el más pequeño entre los piratas. Es octubre del año 1571. (Boullosa 2005: 222-227)

Todo el curso de la vida de Zaida está señalado por la sangre y el horror, siempre rondándole la muerte. Es una bella mujer que recuerda sólo aquello que la motiva a la venganza; puesto que es tan dolorosa la ruta de vida que ha seguido que opta por borrarla o dejarla de lado en sus reflexiones. Está herida y sigue atormentada por las muertes de todos sus conocidos, sus seres queridos. Sabe que “no puede llegar a vengarse de sus destructores y enemigos. El imperio del rey cristiano es imbatible. Cada día llegan más tropas pagadas por Felipe II” (222). Pero sí puede vengarse de aquellos que considera traidores. Zaida remarca en su accionar la violencia irracional y el dolor que se causa entre sí los antiguos amigos y ahora encarnizados enemigos. Su metamorfosis es la marca de los tiempos y el cese de toda esperanza. La marea de sangre de Lepanto acompasa la furia de la hermosa pelirroja e inunda al mundo guerrero de los hombres en el que “vida y muerte también se revuelven” (368) y, a pesar de la tragedia, de la violencia irracional, los enloquecidos hombres, siguen devorándose:

Los buitres dichos, los cristianos que rebuscan entre los caídos que ha traído el mar, meten los dedos en las bocas de los muertos, removiéndolos bajo la lengua y entre los dientes; ¿habrá un anillo, una monedita, una pepa de oro bajo la lengua, en la garganta? Los más remueven también adentro de los anos y no hay quién no desnude las medias rotas para ver que halla entre los dedos de los pies. ¡Los vencedores están como macho en brama, buscando ansiosamente dónde meter la punta y sacar jugo! (375)

Hay fechas desgraciadas que se repiten y hechos espantosamente semejantes que coinciden en ellas. Hace 440 años, el 7 de octubre de 1571 se inició la batalla de la Liga Santa en contra de los turcos y el mismo día y mes, pero del año 2001 los Estados Unidos abren el fuego sobre Afganistán en represalia y venganza por los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001. El infame 11 de septiembre es otra fecha en la que se repite la violencia de los hombres; puesto que en ésta, en 1973, se destruye al gobierno democráticamente electo del presidente socialista Salvador Allende que sucumbe ante las fuerzas golpistas del dictador Augusto Pinochet y que son comandadas/organizadas desde Washington, D. C. La violencia en la novela tiene su origen en la violencia que recorre al mundo real.

De manera muy especial, las coincidencias entre la historia de los moriscos, turcos, españoles, italianos y la recreación artística hecha por la escritora y lo conversado por sus colegas Lessing y Goytisolo llaman la atención y suscitan un mayor acercamiento a la violencia. En las tres versiones la periodística/histórica, la narrativa ficcional y la disquisición filosófico-política se aclaran siniestras verdades históricas. Duele en cualquier situación ver en la misma novela las vicisitudes, tropiezos, encierros, destierros, transformaciones, esclavitudes, persecuciones, torturas, castraciones, desuellos y muertes por los exterminios colectivos y muertes mencionadas por escritores e historiadores por igual y que acontecen todas ellas y ellos, realmente, en la vida de los hombres y mujeres del pasado tal y como sucedió en Galera, al principio de la novela y en la histórica batalla sucedida en Lepanto con la que se cierra de manera horripilante y confusa. Así fue o algo muy parecido pasó en la vida real vivida por los moriscos y moriscas; una vida injustamente cercenada/condenada por los poderes imperiales y religiosos a lo largo de los siglos: puesto que, al avanzar en la lectura periodística de Juan Goytisolo se comunica que:

La cruzada político-religiosa fue objeto entre bastidores de una áspera controversia. Mientras algunos se oponían a la expulsión y predicaban el

catecumenado y la asimilación gradual, los elementos más duros del episcopado se decantaban por propuestas más contundentes: la esclavitud, el exterminio colectivo o la castración de todos los varones y su deportación a la isla de los Bacalaos, esto es, a Terranova. Al destierro a la más cercana orilla africana, sostenido por la mayoría de los miembros del Consejo de Estado, un santo obispo opuso una argumentación impecable: puesto que el llegar a Argel o a Marruecos, los moriscos renegarían de la fe cristiana, lo más caritativo sería embarcarles en naves desfondadas a fin de que naufragaran durante el trayecto y salvaran sus almas. (2009)

Todas esas maniobras y situaciones de exterminio morisco u otras muy parecidas, se han podido apreciar y despreciar al reconocerlas entre las páginas de la novela de Boullosa. Lo acontecido, a tantos seres de ficción en su narrativa desafiante, les sucedió realmente a los seres en la historia. Se leen entonces también algunas de las reformulaciones sobre la complejidad y retos que tensan/mantienen lo visto en *La otra mano de Lepanto*:

Cuando reflexiona sobre lo que implica escribir Lepanto, Carriazo expone, podríamos decir, un problema posmoderno: la dificultad humana, verbal, literaria, de narrar el horror vivido mientras se está viviendo, de expresar el dolor propio sin borrar el de los demás. A través de este testigo privilegiado de ese viejo “nuevo mundo”, Boullosa plantea y deja abiertas preguntas que, a la luz de los infiernos de Nueva York, Afganistán, Bagdad, Palestina, resultan más acuciantes. La hondura de estas reflexiones, aunada a la intensidad imaginativa de esta novela, confirma el valor de las exploraciones siempre inquietantes de Boullosa. (Melgar 2005: 1)

Hoy en día se presencia una violencia que rebasa toda cordura y a todo intento por lograr una paz mundial. La violencia de los unos en contra de los “otros” a quienes se les bestializa. Lo que Zaida y personajes como el Carriazo ven es la locura de la sangre, del dolor y de la desesperación ante una violencia injustificada. Es un mundo que proyecta silencios y sombras ante las carnicerías humanas; fatalidades innumbrables que se asemejan a

las bestialidades sucedidas el siglo pasado y en estas primeras décadas del presente. Es el peor de los siglos para la humanidad entera. Como lo sigue siendo para aquellos seres inmolados en el Holocausto y las demás guerras y revoluciones en contra de colonialismos y totalitarismos. El atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 abre al mundo hacia una violencia todavía más cruenta y una de las respuestas dadas por la escritora ante lo que no tiene sentido ni explicación: la muerte de tantas víctimas inocentes en la vida real y que la motiva a escribir sobre las guerras del pasado por lo pasado:

Por ejemplo esta novela *La otra mano de Lepanto* nunca la hubiera escrito si no hubiera estado en Nueva York en septiembre de 2001, porque algo muy especial pasó en la ciudad, algo de tensión, y luego algo pasó en el mundo, se desató una guerra religiosa, o hubo algo parecido a una guerra religiosa, que yo no encontraba cómo verla o cómo entenderla, que lo encontré en la novela *La otra mano de Lepanto*, no lo hubiera podido ver, no lo hubiera podido comprender, si no lo agarro ahí. Entonces no sé cómo explicártelo; no es que yo esté buscando una iluminación, sino que la iluminación la da la vida diaria, porque así es, la vida es un misterio continuo. (Varela 2005)

La comunicación que el sentir de la escritora deja en su novela está llena de ese dolor ante la violencia, ante la muerte y los horrores que ésta infringe a los seres vivos. De hecho, la deshumanización y odio en contra del otro se adentran en la novela como un fiel reflejo de la negra historia acontecida. En este otro espejo cultural literario las coincidencias son sorprendentes. El espejo cervantino-boulllosiano refulge en *La otra mano de Lepanto*, mediante la vida y desventuras de “una mujer gitana que por error del destino ha sido héroe en Lepanto” (Boulllosa 2005: 392). La otra heroína en la historia, la mujer en la historia de otra mujer a despecho del mundo y de los hombres. Es, muy importante y emblemático, el caso de María la bailaora mujer real y literaria que existe en las márgenes de la vida y de la otra vida llamada ficción; que reviven en María la del juramento con Luna

de Día y Zaida. Como paradigmáticas son la afrenta y martirio ejercidas a Gerardo, padre de María una de las tres amigas juramentadas, quién intentando salvar a su pequeña hija sufre, en medio de la casa de Dios y frente a los ojos de “La flor y nata de la aristocracia cristiana granadina” (36), el injusto escarnio/castigo concertado no mencionado en la historia de la España de los Felipes:

En sus narices, la nube de guardas golpean sin clemencia al padre. María no puede moverse, asida como está. La tunda termina por dejar también inmóvil al padre, tirado en el piso. María quiere tirarse con él al piso, pero esas tenazas a sus hombros ahora la aprietan más, y María quiere gritar... Uno de los guardas saca del cinto el puñal, se sienta sobre la espalda del gitano. Alguien que está a un lado y atrás de la niña, por piedad le tapa los ojos. El hombre del puñal corta de un tajo una y en seguida la segunda oreja del gitano, cumpliendo en esto también las ordenanzas reales: “Los egipcianos y caldereros extranjeros, durante los sesenta días siguientes al pregón, tomen asiento en los lugares y sirvan a señores que les den lo que hubiere menester, y no vaguen juntos por los reinos; o que al cabo de esos sesenta días salgan de España so pena de cien azotes y destierro perpetuo la primera vez, y de que les corten las orejas y esten sesenta días en la cadena y los tornen a desterrar la segunda vez que fueren hallados [...] que los que fuesen hallados sin oficio o sin vivir con señor, sean, si tienen de veinte a cincuenta años, mandados a las galeras reales para que sirvan en ellas por espacio de seis años, debiendo, una vez terminada su pena, ir para sus tierras libremente”. (38)

No es poco lo que le ha sucedido al padre de la gran heroína; puesto que no sólo pierde las orejas y sus riquezas, sino que pierde también para siempre a su pequeña hija a la que no verá por un largo tiempo.

Años más tarde, el sobreviviente y deforme Gerardo volverá a admirarla desde lejos en Nápoles ya convertida su María en una joven bella; la mujer de la historia y de la literatura. Ellos son sacrificados y burlados/abusados por todos; él ansiando volver a ella, ella queriendo volver a él

sin nunca lograrlo; su dolor incomprensible para los demás es un martirio; puesto que en ellos dos se ceban sus agresores y pseudo-admiradores. De manera cruel y absurda estos seres personifican el escarnio y suplicio para todos los que en el mundo humano respetan la vida y confían en su labor y en la de las instituciones. El engaño brutal de los poderosos contra los hombres y mujeres estigmatizados y despreciados por ellos. El engaño del fraile mercedario, las falsas promesas y acciones malditas de este hombre de dios, intensifica el sufrimiento en medio del caos e infierno en el cual viven debido a las ordenanzas reales y/o divinas y al mal proceder de muchos de sus compatriotas. Tragedias como las sufridas por Gerardo y la propia María se repiten a lo largo de la historia real tanto como en la literaria; en esta última se recuerdan nombres de famosos personajes y se reavivan los dolores de los personajes y de las personas reales quienes vuelven a descubrir, sopesar y revivir los terribles tormentos infringidos a sus compatriotas.

En el caso específico de María o Preciosa o Constanza, la sin par bailaora gitana y singular espadachina, el daño le es infringido hasta por su entrañable amiga Zaida la del pacto leal y justiciero. En la historia se señala que María vive ese intenso martirio siempre, desde su nacimiento hasta su muerte. Pero, ella también logra con su fallecimiento o a pesar del mismo generar impacto y una especie de resonancia intensa que se convierte en lucha consciente en contra de su humanidad perdida pese al corto espacio en su existir. Su maldada muerte muestra el error humano y sacude conciencias al mostrar el negro espejo de la vida. Se mata a los que matan pero no a aquellos que provocan y causan muertes y desapariciones, odios y venganzas, acuerdos y traiciones; la heroína en su muerte muestra los orígenes de la violencia.

La otra mano de Lepanto, sin lugar a dudas, es el infierno de María, el lugar eterno en el que continuará sufriendo por haber nacido mujer; pero también es una especie de inmortal liberación o deliberación con la que logra conformar y deformar su adverso sino. Ella es la principal protagonista, ella es cómplice en el dolor y muerte ocasionado a los suyos y a los

otros. Es decir, si bien se puede argumentar lo de ser una víctima o victimaria en su condición de mujer disfrazada de hombre ella se libera y decide, por fin, hacer su voluntad. Porque al visualizarse en ambos extremos de la vida, María estremece/sacude y compromete lo dictado en la narración de su vida y se crea otra por iniciativa propia. Ella acepta ser estigmatizada dentro de una novela de denuncia pero también protagonista en la historia: *¡Soy de Granada, soy María la bailaora!* repitiéndoselo hasta en los sueños de los sueños, entre los que reformula su protesta y acude al entendimiento real de sus lectores:

Al poner el oído en el cuerpo frágil de Cervantes, María echa a andar su oído de gitana. Siente al hombre. Lo escucha: su oído es como una palma abierta y sensible. María está puesta toda en su oído. ¡No esperemos un milagro, que si no ha habido cuando María estuvo más necesitada, no tiene por qué aparecer aquí! No ve sino lo que ve, porque no tiene poderes para mirar más allá de lo que la vida regala a sus sentidos e intuición. Si pudo leerle a la Peregrina su destino fue por poner en el lugar apropiado la atención y por creerle a su corazonada. Dio en el clavo porque supo observar. Pero aquí no tiene como atinar. Aquí no puede ver gran cosa. El hombre está enfermo, delira ni siquiera le da las claves que todos entendemos cuando nos movemos de un sitio al otro, cuando caminamos o sentados gesticulamos. Tirado en el piso, bajo su cara, está la conciencia de un hombre, su tiempo, su memoria y la de sus pares. Así éste se llame Cervantes y sea en un futuro –lo sabemos– el autor de *El Quijote* y otras joyas ejemplares, aquí no es sino Miguel, único, irreplicable, pero en esto un fiel escritor de su tiempo. No escucha el genio del artista, porque el genio se hace y ese hombre que ahí está enfermo no se ha hecho: es pasta, materia, masa; pero esa pasta, esa materia, esa masa es una persona; en él está la conciencia que tiene cualquier hombre, la inteligencia, eso que llaman el corazón, las memorias. En sí, como cualquiera, trae escrito el universo que conforman los otros, sus pares. Tiene ojos y ve, y siente y conoce y sabe, y lo une a los otros esa red que llamamos la Lengua. (Boullosa 2005: 391s.)

Esa lengua o la palabra es lo que queda en la mente de la gitana y en la de sus lectores/pares, es una palabra pensante con la que logra entender lo que le pasa en el mundo, su mundo y lo comparte. Aplicada, María lo comunica, se comunica y se entiende al verse en el espejo onírico y real. La naciente comprensión a resultas del sueño, de la vida, le da sentido a su doliente conciencia y rienda suelta al entendimiento total, al sueño premonitorio en el cual ve pasar toda su vida la real, la soñada y la otra: *la España sangrándose a sí misma* (cf. 393). Es decir, una mujer gitana logra ver y verse en medio de sus males lamentando lo no logrado y todo el mal que le han hecho. Ese doloroso despertar a la conciencia y al real entendimiento del propio mundo le depararía un mal final y el infalible ingreso a la otra vida y a algo todavía más angustiante, el dejar inconclusa su vida en esa Mesina imaginaria: otra vida perdida, otra víctima del horror/dolor de la marea de sangre, para los que como ella y siguiendo a Judith Butler son estigmatizados, porque,

Dehumanization's relation to discourse is complex. It would be too simple to claim that violence simply implements what is already happening in discourse, such that a discourse on dehumanization produces treatment, including torture and murder, structured by the discourse. Here the dehumanization emerges at the limits of discursive life, limits established through prohibition and foreclosure. There is less dehumanizing discourse at work here than a refusal of discourse that produces dehumanization as a result. Violence against those who are already not quite living, that is, living in a state of suspension between life and death, leaves a mark that is not mark. (2004: 36)

Al igual que la deshumanización que le acontece a ella, pero en esta vida no en la otra, sufren sus pares, sus compatriotas y aquellos otros descritos por Juan Goytisolo, al investigar la otra historia, la real que no ha dejado marca tampoco porque se les ha deshumanizado. El sufrimiento morisco, a pesar de los siglos, se siente vivo al escudriñarlo y verlo, dolorosamente, encarnado en la mente y cuerpo de las moriscas y moriscos de la España y

de las mujeres que como María en verdad existen, pero que son eliminadas e ignoradas por la historia oficial y por sus semejantes:

La mayoría de los moriscos se refugiaron, con muy diversa fortuna, en el Magreb, y los naturales de Hornachos crearon en Marruecos la llamada república de Salé, con la esperanza ilusoria de congraciarse con el rey y retornar algún día a España. Los del Valle de Ricote fueron autorizados a emigrar voluntariamente durante un lapso de cuatro años por la frontera francesa y a dirigir sus pasos a otros países europeos. Aunque totalmente asimilados, el favorito de Felipe III firmó, sin que le temblara el pulso, su orden de destierro colectivo en 1614. El episodio del morisco Ricote –el encuentro con su paisano Sancho Panza– en la Segunda Parte del *Quijote*, permitió a Cervantes, maestro en el arte de la astucia, recoger la voz de quienes fueron víctimas, de tan salvaje atropello.

“Salí –dice el morisco– de nuestro pueblo, entré en Francia y aunque allí nos hacían buen acogimiento, quise verlo todo. Pasé a Italia y llegué a Alemania y allí me pareció que se podía vivir con más libertad, porque sus habitantes no miran en muchas delicadezas: cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte de ella se vive con libertad de conciencia”.

¡Libertad de conciencia! De refilón, y como quien no quiere la cosa, el autor del *Quijote* pone el dedo en la llaga. Los despiertos centinelas del Santo Oficio eran todo oídos pero a buen relector sobran más palabras. (Goytisolo 2009)

La realidad supera a la ficción; pero con ésta última, se puede hablar de lo que no se dice o no se puede decir en vida ni en público ante la amenaza de muerte deparada tácitamente para aquel que ve, dice, escribe lo que fue, lo que es y lo que realmente pasa o pasó. El avezado lector sabe que con la palabra se escribe la vida y, en el caso de las tres amigas, también la muerte. Las muertes de Zaida, Luna de Día y María son inhumanas, espeluznantes; puesto que de esa noche, mencionada al inicio, en la que juntas planeaban estar siempre unidas y vivir una vida plena que recompensara los sueños y trabajos de juventud, cayeron en las peores de las pesadillas al ser literalmente despedazadas/deshumanizadas por completo. Sus jóvenes y

bellos cuerpos serían penetrados, inmolados, destruidos y desaparecidos; asimismo, sus mentes quedarían completamente alteradas por la vergüenza, la humillación y el sufrimiento al quedar atrapadas en las garras de soldados cobardes violadores lujuriosos, ignorantes nobles fanáticos y religiosos y bestiales seres traidores y locos enfrascados en guerras imperialistas disfrazadas de religiosas: los hombres los seres monstruos contra natura cebándose, infame e inmisericordemente, sobre las mujeres, ancianas y niñas de la Tierra. Las afrentas de los hombres en contra de infantes, mujeres y ancianos se suceden a lo largo y ancho de toda la novela. Todos son abusados y destruidos, mientras que sus cuerpos, como botín de guerra, son disputados por moros y cristianos. De la pedofilia a la necrofilia y las incontables violaciones infrahumanas, bestiales, los actos deleznable nunc paran. Justo en medio de la novela se alcanza a leer de ellas y ellos:

Que la guerra civil corrió por toda Granada, Málaga, Almería y Murcia. Los cristianos comenzaron su gran ofensiva el 3 de febrero de 1569 en Orjiva, al mando del Marqués de Mondéjar. Venció y se dirigió, enseñando su muy vil naturaleza, hacia Poqueira, que era el refugio que los moriscos habían elegido para guardar a las mujeres y los niños, ganando un inmenso botín de oro y un número importante de esclavas andaluzas. Su siguiente blanco fue Juviles, se dio gusto de hacer degollar dos mil mujeres. Siguió a Patera, venció, saqueó, tomó presas a la madre y las tres hermanas del rey Aben Humeya, y tomó un número importante de esclavas. Que el marqués de Vélez atacó sucesivamente Almería, Baza y Guadix, donde resistió hasta morir la gente de Lorca, Caravaca, Mula y otras ciudades. Donde más resistencia encontró el marqués de Vélez fue a los pies de la sierra de Andarax. Los moriscos se replegaron a la sierra de Gador, y ahí, un siniestro 31 de enero, hubo la mayor sangría. Todos los moriscos combatían, e igual murieron niños, ancianos y mujeres. Qué aquí pudieran declararse vencedores los cristianos y restaurar la paz, pero engolosinados en su crueldad continuaron los robos, los asesinatos, las violaciones y una cantidad innumerable de incendios. (Boullosa 2005: 223)

Los rastros de la violencia están por toda la España del XVI y de eso es prueba palpable lo leído y lo son más los brutales hechos acontecidos en la realidad histórica que, como se sabe, supera toda ficción realizada así se llame como la que está siendo compartida a diestra y siniestra con los lectores y las protagonistas moriscas de *La otra mano de Lepanto*.

De las amigas del pacto juramentado, la primera en caer, como se sabe, fue la hija de Farag, Luna de Día, quien fue violada multitudinariamente en su propia casa por los guardias del rey. Fin terrible el de Luna de Día que impacta por su último proceder dando un perdón que la eleva a pesar de haber quedado: “bañada en sangre, tirada sin fuerzas en el piso, que de tanto gozarla la habían quebrado, rompiéndola donde sólo suele hacerlo el paso de un hijo” (167s.). Por su parte, María tras ser una heroína en Lepanto, muere en Mesina a manos de Zaida quien la apuñala “partiéndole el corazón en pedazos” (425). Pero en su muerte lleva también la muerte de las falsas imágenes de lo que se dice es una mujer y le da una gran estocada al machismo y a la supuesta superioridad masculina. Zaida es la única mujer morisca sobreviviente a la masacre de Galera y de muchas otras batallas, se ha convertido en una máquina de matar y ha perdido toda la razón al matar a su más querida amiga a la que cree traidora, aunque en verdad no lo haya sido; irónicamente: “Zaida muere antes de intentar matar a Selim II, el poeta, acusada por un converso traidor al que ella por error cree su amigo” (430). Pero en su demencia y mediante su memoria selectiva se demuestran los yerros de su sociedad y el engaño en el cual viven; en gran medida exhibe la cruda violencia humana, pero ella muestra que su rostro y sus rastros son todos causados por los hombres.

Es mucho más terrible lo que no ven las tres amigas muertas en la novela y que se ha hecho realidad en la actualidad. Puesto que si en 1848 Carlos Marx y Federico Engels compaginaron en su famoso Manifiesto aquello de que “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo”. Hoy se podría decir sin dudar que: un fantasma recorre al mundo, es el fantasma de la violencia. No, no se dice ésto para causar pánico ni para

ofender sensibilidades ni otras ideas en desacuerdo, sino para sacudir banalidades histórico-literarias y hacer un buen uso de la palabra y del pensamiento, al provocar y crear ideas que hagan comprender la realidad en la que seguimos inmersos para cambiar lo que sigue matándonos. No, no se puede entender la violencia descrita/desenfrenada sin pensar en las causas y en los orígenes que la suscitan. Hay ideas y planteamientos que se acercan a las causas de la violencia y en el decir puntilloso de Doris Lessing se vislumbra una posible solución, sobrio intento por develar y hacer entendible la compleja y sombría realidad humana genocida del presente. Por ello, se insiste en pensar y, por ende, actuar de manera cierta,

No, no puedo imaginar a ninguna nación –al menos, no por mucho tiempo– que enseñe a sus ciudadanos a volverse personas capaces de resistir a las presiones del grupo. Y tampoco puedo imaginar ningún partido político. Conozco muchas personas que son socialistas de varios matices y he probado esto con ellas, diciendo: “En estos días, todos los gobiernos, para asesorarse, emplean psicólogos sociales, expertos en el comportamiento del grupo y en la conducta de la chusma; las elecciones se preparan como si se tratase de una obra de teatro, los asuntos públicos se presentan de acuerdo con las reglas de la psicología de masas, los militares aprovechan esta información, los interrogadores, los servicios secretos y la policía la utilizan”; sin embargo, ninguno de ellos, ninguno de estos partidos y grupos, que afirman representar al pueblo, se han puesto a analizar jamás, hasta donde yo sé, estas cuestiones. (Lessing 2010: 84)

Sus señalamientos, son desafíos que siguen sin aceptarse, sin responderse. Hoy no hay respuesta válida o algún compromiso entre los gobiernos del mundo para contener a la violencia; al contrario, mucho más terribles son las muertes de los seres humanos por sus mismos consanguíneos y compatriotas.

Al igual que en la novela, los causantes de la violencia son los hombres: “Los ciudadanos de la modernidad, los consumidores de la violencia como espectáculo, los adeptos a la proximidad sin riesgos, han sido instruidos

para ser cínicos respecto de la posibilidad de la sinceridad” (Sontag 2004: 127). Ellos también son los principales responsables ante la ominosa y brutal pérdida de vidas humanas. El horror de las masacres nunca acaba, porque otras muchísimo más horripilantes y letales toman lugar en el mundo, como la de Ayotzinapa en Guerrero, México el 26 de septiembre de 2014.¹ Hoy el dolor humano es ya insoportable y urge sanarlo pronto, acabar con la crueldad y el deplorable espectáculo del encarnizado/endémico abuso/odio en contra de las mujeres y demás víctimas del fantasma de la violencia.

Las vidas de Luna de Día, María y Zaida surcan la novela para demostrar su protagonismo en las historias y con sus voces y acciones acabar con el silencio y la opresión de las mujeres de la Tierra. La palabra/pensamiento les ha conferido una dolorosa, pero palpitante inmortalidad a esas mujeres y a esos hombres aprisionados en los espacios de la ficción; haciendo de otra historia atroz un recuento artístico y crítico contestatario que merece ser entendido. Porque, *La otra mano de Lepanto*, es, también, una urgente llamada de atención ante el dolor humano; es un llamado de unidad por la paz y un deseo por alcanzar la justa paridad y respeto entre hombres y mujeres. Las increíblemente encantadoras fantasías personales y los deslumbrantes panoramas en la vida deben compartirse para mostrar el camino hacia una anhelada paz duradera. Hay que ir más a fondo y comprender que los daños sociales y cerebrales causados por esas y estas irracionales e injustas guerras, luchas e intrigas no debieron sucederse nunca. Este mundo no debiera ser una cárcel para las mujeres ni para nadie. No hay ya palabras para describir a la violencia genocida mundial rampante, así como

¹ En la noche del 26 de septiembre de 2014, en la ciudad de Iguala Guerrero México, 43 jóvenes estudiantes de la Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa Guerrero fueron atacados y luego desaparecidos por la policía estatal, federal y el ejército mexicanos. La oleada de sangre, dolor y muerte que recorre nuestros tiempos continúa y lleva sello oficial “Hecho en México”. El corrupto Narco/Estado Mexicano es culpable de genocidio.

tampoco vocablos para identificar a los seres violentos que la llevan a cabo. De manera increíblemente vergonzosa, ante la pasiva y culpable mirada de propios y extraños, continúa la violencia. La escritora Carmen Boullosa conjuga/condena con su palabra y pensamiento el deplorable accionar violento que interviene e interfiere en la vida humana; porque el suyo, es un texto punzante que impugna/desgarra al silencio para llamar la atención y desafiar a todo lector; dejándole cuestionamientos e interrogantes abiertas a los siempre inquisitivos e inquietos hablantes y estudiosos de la historia y de la literatura ...

Bibliografía

- Alatorre, Antonio (2000 [1979]): *Los 1,001 años de la lengua española*. México.
- Boullosa, Carmen. (2005): *La otra mano de Lepanto*. México.
- Butler, Judith (2004): *Precarious Lifes. The Powers of Mourning and Violence*. London.
- Goytisolo, Juan (2009): “Moriscos, la historia incómoda”, en: *El País* 15/03/2009, http://elpais.com/diario/2009/03/15/opinion/1237071614_850215.html (último acceso: 15/02/2015).
- Lessing, Doris. (2010): *Las cárceles elegidas*. México.
- Melgar, Lucia. (2005): “La otra mano de Lepanto, de Carmen Boullosa”, en: *Letras libres*, <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-otra-mano-de-lepanto-de-carmen-boullosa> (último acceso: 03/12/2014).
- Sontag, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*. Madrid.
- Varela, Alma (2005): “Un escritor no es el centro del universo”, entrevista a Carmen Boullosa, en: *Literaturas*, <http://www.literaturas.com/v010/sec0510/entrevistas/entrevistas-02.htm> (último acceso: 20/02/2015).
- Villatoro, Manuel P. (2013): “Lepanto, la decisiva batalla naval donde los cristianos arrasaron a la flota turca”, en: *ABC Historia militar de España* 06/11/2013, <http://www.abc.es/historia-militar/20130426/abci-batalla-lepanto-cristianos-turcos-201304252106.html> (último acceso: 30/04/2015).

Pierre-Paul Grégorio (Universidad de Borgoña)

La violencia en *España, Una... Grande... Libre!* de Carlos Giménez: una paradójica estética de la esperanza

Carlos Giménez plasmó en sus trabajos de finales de los setenta su anti-franquismo visceral y su anti-suarismo incipiente, desde una óptica muy próxima al PCE. En colaboración con Ivá, la trilogía *España, una... España, grande... España, libre!* recoge, salvo dos excepciones, las tiras publicadas en *El Pápus* entre julio del 76 y octubre del 77. El primer volumen, hasta diciembre del 76, cubre desde el primer gobierno de Suárez hasta el referéndum para la Ley de la Reforma política. El segundo se cierra con las vísperas de las primeras legislativas (mayo del 77) y el último culmina cinco meses más tarde, con el principio del proceso constitucional, cumpliendo así, a su manera, “una específica función periodística” (Martín: 2001). La trilogía recoge un proceso clave de la España contemporánea, imaginado a partir del andamiaje legal del régimen anterior, y que desembocó, según Giménez, en una sociedad intrínsecamente violenta. Con violencia dual: verdadera lacra del pasado o remota alternativa posible, indeseable pero objetivamente eficaz. En cualquier caso, Giménez, con su “labor crítica, agresiva, despiadada a veces, irónica o sarcástica, panfletaria en ocasiones” (García Quintana 1982: 14), opuso un rotundo mentís a la imagen consensualmente aceptada de una idílica y pacífica transición hacia la democracia.



Fig. 1: portadas

1. La violencia: una temática fundamental

Nada más ejemplarizante que las tres portadas para simbolizar la España del momento. Para el autor, “jugando con el contenido de la frase y la imagen de las portadas, con las dos españas, una armada con una zanahoria y otra con una ametralladora, te dabas cuenta de que ni era una, ni era grande ni era libre” (Trashorras/Muñoz 2001). El duelo entre dos personajes atípicos y tópicos era pura violencia por la opresión de una clase social, expresada por el físico de ambos contendientes. La imponente masa del hombre-sistema se opone a la endeblez del hombre-pueblo: se conforma así esa cínica realidad de unas estructuras sociales viciosamente institucionalizadas. Violencia también por la injusticia de un destino ya escrito: sonrisa de depredador contra aparente resignación, rozando la apatía. Violencia, al fin, por la perversión consciente de toda equidad: frente a ese verdadero hombre-ejército, se alza la irrisoria zanahoria del ciudadano anónimo, ya condenado. Una alegoría, pues, de unas relaciones sociales fundadas en el enfrentamiento perpetuo y amparadas en una noción de fuerza bruta que servía de auto-justificación. Con la certeza, como remache, de una impunidad garantizada gracias al cinismo elevado al rango de ley histórica: en la segunda portada el opresor se gira y abre fuego a traición. Las leyes y normas sociales, como verdadera coacción impuesta por una minoría para garantía de su propia prevalencia, tenían pues un innegable origen espurio. La conclusión, en el último volumen, escenificaba la inevitable ausencia de un “final feliz”: el hombre-pueblo era acibillado, mientras la masa encefálica y las esquirlas de hueso saltaban en una inmensa masa de sangre. Giménez se negaba a edulcorar la realidad: ningún falso pudor, ningún estetismo vacuo. Su expresión era necesariamente agresiva. Y sin embargo, de toda esa violencia sobresalía el valor intrínseco de ese hombre-pueblo en alparbatas. Antes incluso de que el lector se adentrara en el mundo de Giménez, sabía ya que la España que iba a ver desfilar era un país electrizado por una violencia a flor de piel, politizada. ¿Dos Españas? En cualquier

caso, una España cuyo progreso pendía de la conciencia de la necesidad de la lucha de clases que se estaba condenando al baúl de los recuerdos y “que es en definitiva lo importante” (Tubau 1982: 23) afirmaría el dibujante. Otro tipo de violencia, tal vez. Razonada más que racionalizada. Esperanzadora. Pero violencia al fin y a la postre.

1.1 Un mundo poblado por seres intrínsecamente violentos

Los únicos personajes ajenos a toda agresividad son puramente ficcionales. Así los extraterrestres de *Los visitantes de las estrellas* (cf. Giménez 1978: 47). Giménez muestra, sin palabras, la agitación de los terráqueos, dispuestos –portaaviones, carros de combate,...– a repeler la supuesta invasión de unos seres pacíficos. Los líderes mundiales, finalmente abochornados por sus prejuicios, deciden ofrecer a sus visitantes algo regocijante como desagravio: el cartel del referéndum sobre la Ley para la Reforma Política. El lema –“Habla, Pueblo. Para que calle la demagogia”– provoca entonces una imparable risa en los E.T. *gimenianos*... Como en cualquier ciudadano de una sociedad realmente adelantada. Sólo Juan Español se lo tomaba en serio ...

El segundo ejemplo traslada al lector al siglo XXIII, todo bucolismo y ciencia ficción. En una familia española –nudismo, alta tecnología y educación progresista– se respira armonía y serenidad. En *El futuro es vuestro* (cf. Giménez 1980: 47), tan sólo el abuelo –con sus “doscientos y pico de años” (47) y la hoz y el martillo en su batín–protesta, sin maldad, ante la ignorancia confesa de su descendencia sobre Franco. Con un poso gramsciano, Giménez indicaba que únicamente con la cultura y la educación se conseguiría modelar adecuadamente la sociedad futura. Y que las elecciones venideras eran, sin duda, necesarias, pero insuficientes. Sobre todo, porque en España, se seguía padeciendo del estigma cainita. Por ello, si el mundo de Giménez es intrínsecamente maniqueo –“a veces hacía historietas muy panfletarias” (Trashorras/Muñoz 2001), reconoció años

después–, como consecuencia asumida de su compromiso político, casi todos sus personajes, positivos o negativos, conllevan una carga de violencia, explícita o no.

En los personajes más emocionalmente próximos a Giménez, se trata de la manifestación de su instinto de supervivencia como clase y como individuos frente a sus enemigos comunes: el régimen político y el capitalismo. La denuncia de este último es constante en la trilogía. Ejerce una coacción mucho más brutal por ser más común. Asumible y asumida, en definitiva. En *Imágenes para antes de una guerra* (cf. Giménez 1978: 44s.),¹ alternan así viñetas con la cara demacrada de una niña de cinco años, Mari Pili, que literalmente “se está muriendo de hambre” (44),² con otras que muestran el frenesí publicitario. No podía darse mayor violencia que la engendrada por una sociedad que sólo ofrecía miseria real y felicidad a crédito. Así, hasta la muerte de la niña, enormes ojos y mirada sin luz. Pero, sobre todo, silencio. Ni una palabra de nadie. Por ello, Giménez se auto-representa en la última viñeta para prestarle su voz: “¡Señor, Señor...! ¡Cuánto hijoputa hay suelto por el mundo...!” (45). Lo que podía parecer una irrisoria muestra de indignación ante el rodillo del consumismo exaltado era, bien mirado, la prueba de que esa “guerra” estaba ya en vísperas. A veces, las hostilidades resultan desdramatizadas por lo simbólicamente absurdo –y teóricamente humorístico– de la situación presentada: en *Elemento de presión* (cf. 29), un obrero, más bien canijo, convence a un opulento empresario, opuesto a conceder ciertas reivindicaciones, oprimiéndole sin piedad los testículos. Pero también puede darse el asesinato, como en *Descolonización* (cf. 36s.) nunca justificado abiertamente. Sólo presentado como previsible salida a los años de verdadera esclavitud. O como última fase de la impotencia: decidido a morir matando, un parado asalta un ban-

¹ En una nueva alusión a la actualidad cinematográfica, aunque travestida para la ocasión ...

² Giménez no inventó nada: la tragedia se produjo realmente.

co, ante la total incomprensión de los testigos del drama, en *La muerte tenía un precio* (cf. 12s.), en clara alusión a Sergio Leone. Como el realizador italiano, Giménez imprime primero un ritmo lento a la acción, apoyándose en primeros planos, para acelerarlo bruscamente en un estallido de ráfagas de metralleta, detonaciones de escopetas y ausencia total de diálogo. Una violencia, en suma, interminable que ocupa prácticamente la mitad de una tira. Pero que no es, en resumidas cuentas, sino la respuesta desesperada a la violencia social de la insolidaridad. Como una trágica escapatoria al pesimismo de unas historietas que mezclan “el recurso a la desconfianza frente a la incertidumbre, con la voluntad agitadora y la intención pedagógica” (Gálvez 2009).

Aunque puedan darse esporádicamente explosiones de ira, la violencia contenida –más que dominada– es uno de los rasgos definitorios de los personajes erigidos en modelo positivo. De esos semblantes hieráticos emana la voluntad de no dejarse doblegar por el presente. En el *Diccionario básico elemental* (cf. Giménez 1978: 24s.), se define la noción de vergüenza nacional con el cadáver de un joven, con un balazo en la frente y abundante sangre que forma un reguero. Esa misma sangre que sirve de hilo conductor y cae gota a gota, dos viñetas después, en “un vaso que se colma” (25). La conclusión se impone al lector antes incluso de que pueda leerla: una viñeta totalmente negra anuncia que “esto, el futuro” (25). Frente a la violencia elevada a ejercicio del poder, sólo cabía la resistencia. Pero no pasiva. Para el pueblo llano, resistir era ya reaccionar aun a costa de lo peor. En cierto modo, Giménez se identificaba –¿se proyectaba?– con (¿en?) sus personajes: “¿Que si yo me consideraba resistencia? Claro, yo era resistencia. Yo sabía lo que hacía y lo que me jugaba. Que había un riesgo” (Trashorras/Muñoz 2001). Ahora bien, esas miradas concentradas, vivas por profundas, rara vez transmiten odio. Dichos personajes aceptan la lucha sencillamente porque el sistema político-económico no les deja otra

alternativa. Todo ello aparece en *La hora de la verdá* (cf. Giménez 1978: 30s.).

En una plaza vacía, un torero con boina, de rostro enjuto, barba crecida y traje de luces ajado, se enfrenta a un toro musculoso, astifino, con una esvástica en su testuz. En el instante fatídico, mientras coge los trastos de matar, se transmuta. La resignación se muda determinación, mirada fija y dientes apretados. La muerte –no había opción– del anónimo diestro es minuciosamente descrita en ocho viñetas. Es destripado y pateado a placer, hasta el último ultraje: muerto ya, su verdugo defeca sobre él, antes de volver su testuz, en cínico desplante antropomórfico, mientras resuena un enigmático “Ooooleeeeeé...!” (31). Como quieren las reglas, sin embargo, la faena se prosigue: otro hombre-pueblo va a lidiar con la barbarie. Como en los cosos, no habrá tregua para la bestia: “Y aunque éste también caiga... saldrán otros...” (31). Tarde o temprano, lo irracional del terror impuesto se verá dominado por el sacrificio libremente consentido. La violencia se sublima entonces. Por ello, en el mundo de Giménez, cuando un puño cerrado se levanta es un signo de compromiso fraterno. No de amenaza. En los personajes que simbolizan las taras nacionales, todo es, obviamente, muy distinto.

1.2 La herencia del pasado reciente

Su agresividad consubstancial es el marchamo de todo un sistema. Sin caer en una animalización simplista, Giménez les adjudica una serie de rasgos que, viñeta tras viñeta, terminan por ser señas de identidad. En ese sentido, esa violencia era, simultáneamente, origen y justificación de su actividad político-social. Por ello, la peligrosidad de lo que encarnan: su fanatismo es el testimonio de su definitiva inadaptación al futuro.³ Sus ojos desorbitados

³ En una obra de combate como la suya, Giménez podía difícilmente ofrecer una vía de compromiso: hubiera perdido toda capacidad de impacto.

—o escondidos tras unas gafas oscuras o unas medias— dan fe de su incapacidad, políticamente congénita, para afrontar la realidad. De mandíbula generalmente cuadrada e imponente complexión, son la antítesis, sin embargo, del estándar de los héroes del cómic americano. O del *Guerrero del Antifaz* y *Roberto Alcázar*. No quieren salvar su mundo. Sólo provocar la implosión del que les rodea. Son verdaderos depredadores, de dientes a menudo puntiagudos. No aúllan, pero tampoco hablan. Las negrillas indican que sólo comunican a gritos. Salpican de saliva a su entorno con una hostilidad con ribetes pavlovianos. Lo inhumano rima con lo antiestético. El capitalista más que obeso, es deforme. El semblante del policía se vuelve porcino y su sonrisa, un rictus. La otredad es concebida como desafío. O como fuente de amenaza. Son, en definitiva, seres primarios pero perfectamente integrados en un modelo social jerarquizado y autoritario, estable por cerrado. Tal determinismo parece ser lo único capaz de explicar ese sadismo innato que les exige la total consunción del enemigo. Como en *¡País...!* (cf. Giménez 1978: 34s.).

Una calle desierta. Una única farola. Un hombre solitario —un obrero— vuelve a su casa. En un primer plano, el lector descubre su cara de espanto: cinco encapuchados —esvásticas, calaveras,...— le esperaban armados de cadenas, navajas y porras. Su crimen: haber sido fotografiado alzando el puño. Sin mediar palabra, y tras una brutal paliza, llega la sentencia: tras verter el contenido de un bidón de gasolina, otro primer plano muestra una mano dejando caer una cerilla encendida. E, inmediatamente, la boca martirizada, abierta en un grito mudo. Giménez elude la mirada de la víctima. Una única lágrima y las gotas de sudor resumen la situación. La descripción detallada de la tortura infligida era, ciertamente, una forma de desahogo al poder por denunciar abiertamente —en el último semestre del 76— las bases mismas del discurso ideológico franquista. Pero, además, su minuciosidad plasma la verdadera lacra de la España del momento: los sectores más radicales de la derecha veían en la violencia extrema la última

—si no única— expresión de una justicia bien administrada. En suma, lo terroríficamente paradójico de esa España en transición era, según Giménez, que tanta barbarie podía percibirse como garantía de civilización. No podía existir conciencia individual de proceso alguno de deshumanización cuando se pensaba obrar en pro de la preservación del destino colectivo. Tales individuos resultaban, por ello, tanto más peligrosos cuanto que eran, a la vez, sus propias víctimas.

Para Giménez, en una sociedad en fase de anomia, encontraban su legitimidad a través de la inversión de los valores humanos. En consecuencia, se convertían efectivamente en víctimas inconscientes —casi podría decirse ignorantes— de una abominación política que, primero, consiguió calar en ellos, para dejarles después huérfanos de cualquier verdadero proyecto. Sólo que, al erigirse en verdugos conscientes —y no sólo por “obediencia debida”— no inspiraban ni compasión, ni tan siquiera un atisbo de comprensión. Eran esas *Reliquias del pasado* (cf. Giménez 1982: 20s.), inútiles ya, salvo para sumir en el caos a una sociedad de la que se sabían al margen: el personaje central, un anciano lloroso, dispara y hiere a unos muchachos que pegan carteles electorales del PCE. El maniqueísmo evidente de Giménez incidía así en que, en una España constitucional, habría que silenciar a tanto inadaptado. No por venganza, sino como medida de profilaxis socio-política contra los resabios de esa otra España, ya necrótica. Para mejor recalcar lo necesario de la operación, el tercer volumen se cerraba con el atentado que sufrió *El Pappus*, dejando “la sangre del señor Juan, nuestro portero, en las paredes y en el techo de la escalera” (45). Aparentemente, la concordia futura necesitaría de una fase de radicalización, en su vertiente político-ideológica al menos, de quienes se hallaban del otro lado de la barricada. De ahí que Giménez tampoco fuera siempre tierno con sus personajes-símbolo. Si prefería entonces la caricatura al realismo detallista, no era tanto por limar asperezas como para no personalizar en demasía. En su denuncia amarga de los revolucionarios de paco-

tilla, con una cultura política mal comprendida y peor asimilada, podía darse así un ensañamiento inmisericorde con esa ridícula superficialidad que prefería lo pueril de una pintada anónima a la madurez de una implicación activa, incluso arriesgada (cf. Giménez 1982: 34). En suma, nada extraño podía tener que la reivindicación de cierta violencia pudiera también tener cabida en los inicios de la Transición.

2. Renunciar a la ilusión a cambio de la esperanza

La razón primera provenía de la conciencia de esa tensión generalizada cuya resolución podía aparentemente apelar a la mecánica de la “acción-reacción-acción”. Dicha tensión tenía una incontrovertible base dialéctica. Por una parte, el temor de las clases dominantes a perder los privilegios nacidos de un capitalismo inmoral (cf. Giménez 1978: 8s.), amparado por un sistema político corrupto. Por otra, la conciencia, muy extendida en los personajes *gimenianos*, de la imposibilidad de liberarse de los lastres del pasado yendo “de la ley a la ley por la ley”⁴. Por ello, la violencia –en sus diferentes formas pero siempre entendida como opción legítima a una agresión y no como respuesta exclusivamente individual– parecía poder ayudar en la construcción del futuro nacional. Aunque con una importancia variable en función del volumen publicado. Es decir, del momento político del país.

2.1 La violencia institucional que no cesa

Resultó ser, obviamente, la más desarrollada. Es aquella que enfrenta al individuo, políticamente implicado por el mero hecho de serlo, al poder establecido y a sus diferentes órganos e instituciones (justicia, FOP, ...). Es el tema que, considerada la trilogía, aparece a la vez con una mayor recu-

⁴ Con tal estrategia, Fernández Miranda le evitó al futuro Rey ser objetivamente tildado de perjuro.

rrencia y con un mejor equilibrio (7-6-7). Analizado en clave social, ello significaba una España con una evolución ni lo bastante rápida, ni lo bastante profunda. Para ejemplo, aún paradójico, la vida en las cárceles.

La denuncia del calvario de los presos políticos (tortura, muerte, ...) pasó a ser, tras las elecciones de 1977, la del maltrato institucionalizado de los comunes. Una barbarie silenciada por un Poder que, aparentemente, consideraba que el estatus de paria social justificaba –moral y políticamente– la violencia. En otras palabras, diferentes causas producían los mismos efectos. En España, no había nada nuevo bajo el sol, según Giménez: los rasgos de los presos –rostros ajados, miradas apagadas– seguían siendo los mismos, al igual que las taras físicas y síquicas de los carceleros (cf. Giménez 1982: 28s.). Sólo se había maquillado la apariencia: de ahí esos extraños uniformes, entre medievales y futuristas, de los últimos. El tercer volumen vilipendiaba la falacia del cambio prometido y aceptado por gran parte de la sociedad, desde la buena conciencia de su teórica adhesión. Como el *progre* de salón –pelo largo, bigotes y gafitas redondas *John Lennon*– que se duerme mientras, cómodamente sentados en su sillón, lee un informe sobre las atrocidades carcelarias franquistas. El confort transformado en rutina favorece prosaicas reflexiones: “Tengo que acordarme de comprar más ginebra” (32). Con la modorra, llega el mundo de pesadilla: arresto por unos policías indefinibles, intimidación de un carcelero de dientes puntiagudos, cara simiesca y mirada demente ... hasta el despertar sudoroso. Tras un suspiro de alivio, llega la certidumbre de no conocer, como ciudadano de una sociedad democrática, tales abusos. Pero sólo es para, inmediatamente, preguntarse –y en voz alta esta vez– “¿o sí?” (33). En esa última viñeta, el personaje emblemático gira la cabeza y encara al lector. Saliendo del marco de la ficción, le avisa: la violencia institucionalizada, al servicio del poder –o de las diferentes formas de poder– no es pura propaganda. El proceso democratizador nada había cambiado en ese aspecto. Tanto más cuanto que el español de a pie tenía

también que arrostrar otro tipo de violencia, más directa. En la calle, sin ir más lejos.

2.2 El terrorismo

Giménez reflejó ampliamente la actividad, difícilmente cuestionable, de grupos como la Triple A o los Guerrilleros de Cristo Rey. Las librerías ametralladas o incendiadas (cf. Giménez 1980: 6s.) podían parecer casi epifenómenos frente a los asesinatos de Atocha o de manifestantes en la capital. De ahí una mayor presencia de tal violencia en el segundo volumen. Salvo que Giménez omitió voluntariamente mencionar a grupos como el FRAP, el GRAPO o la ETA. Incluso achacó las muertes de miembros de las FOP a grupos de extrema derecha, indicando así la exclusiva fuente de la desestabilización del naciente régimen. Recogiendo unas declaraciones de Sánchez Covisa (cf. Giménez 1980: 26s.), Giménez ilustró tal felonía con la escenificación del asesinato de un militar –zoom sobre el disparo a bocajarro en la sien y viñeta final con un gran charco de sangre en el suelo– a manos de un hombre cincuentón, bien trajeado y con el clásico bigote franquista. Curiosamente, en su denuncia, prefirió casi siempre la simbología nazi a la falangista. Cierto es que, en su propia radicalización, los grupos de extrema derecha no desdeñaron reivindicar la primera. Aunque también sea posible ver una demostración suplementaria, por parte del dibujante, de que los autoproclamados defensores patrios no pasaban del vulgar plagio. Globalmente, Giménez relató hechos del dominio público – como la vandálica agresión a la exposición Picasso en la madrileña Galería de Arte Theo– que permitían paralelamente insistir abiertamente en la complicidad, cuando no en la implicación, de miembros de las FOP. De ahí que, progresivamente, esa violencia así presentada adquiriera una nueva significación en el universo del dibujante: de cerril reacción ante la inevitable evolución pasó a ser argumento político de los arquitectos de la Transición.

2.3 La trampa política

Para Giménez, ese ambiente de violencia fue arteramente utilizado por los nuevos dirigentes nacionales en beneficio propio. Se habría instrumentalizado la repulsa al anterior régimen para canalizarla políticamente hacia la adhesión mayoritaria al nuevo campeón de la causa democrática.

En *El Príncipe valiente* (cf. Giménez 1980: 36s.), se relata la desolación que por doquier provoca un tremendo dragón de tres cabezas, destruyendo las frágiles moradas de diferentes partidos políticos nacionales. Sobre su vientre: Alianza Popular. Llega entonces un Caballero, luciendo como blasón la palabra “Gobierno”. Una violenta carga –reducida a las clásicas onomatopeyas– y muere el monstruo, ante el delirio agradecido de la multitud. De vuelta a su castillo, el apuesto y joven príncipe –como Suárez ...– se inquiera por el trato prodigado a “Manolo”, una cría de dragón en una jaula “Made in Cia”, a la que, cariñosamente, se dispone a alimentar: “Toma, glotón, come, come...” (37).⁵ Al tiempo, le anuncia que pronto le necesitará “para montar el número de circo” (37). La moraleja era diáfana: la A. P. de los *siete magníficos* eran un artefacto del gobierno, destinado a magnificar la acción de los que, bajo la etiqueta de UCD, pronto se presentarían a las elecciones. En suma, el juego político pre-constitucional no pasaba del cuento infantil en el que una violencia puramente de fachada sólo servía para asustar a los más crédulos, ocultando esa otra, mucho más peligrosa por real. Tal perversión encuentra su máximo exponente en *Naranja mecánica* (cf. Giménez 1982: 6s.).

Adolfus, ataviado y maquillado como Malcolm McDowell,⁶ narra al lector su evolución política hacia la democracia. Su conversión no es sino arribismo, antes de imponer su propia dictadura. Como concluye el ma-

⁵ “Manolo” no era sino Fraga y la jaula sugería que la transición se pilotaba allende las fronteras.

⁶ Aunque la calidad de retratista de Giménez dejaba clara, aún sin el nombre, la identidad del personaje.

quiavélico personaje, “si no le echas un poco de fantasía e imaginación al asunto, hasta la represión acaba por aburrirte” (7).⁷ En otras palabras, detrás de política-ficción, se estructuraba el verdadero peligro para la democracia: una estrategia de la tensión cínicamente ideada (cf. 16s.). La identidad de sus comanditarios era un secreto a voces ... El recuerdo del primer franquismo, resurgió entonces con fuerza en el último volumen.

2.4 Cuando el pueblo empieza a hablar

Para Giménez, las mismas causas producirían los mismos efectos y, por ello, las aberraciones del sistema podrían justificar respuestas violentas, como en el caso del parado. Con todo, dejaba también percibir que, objetivamente, ya no tenían realmente cabida. En la España *libre* del tercer volumen, aun imperfecta, existían nuevas formas de oposición al sistema más eficaces por ser ya abiertamente colectivas. Con ser sinceras, las reservas expresadas frente al voto testimoniaban sin embargo del cambio real en el país. Sería factible atacar al mal desde sus mismas raíces con garantías reales de triunfo. A pesar del tributo de agradecimiento rendido, Giménez indicaba en *Pasado imperfecto de indicativo* (cf. Giménez 1982: 14s.) que no lo había sido el maquis. Ni la lucha clandestina, aunque, como recalca *Recuerda* (cf. 12s.), el país le era deudor.⁸ Había ya elecciones y, sobre todo, libertad de expresión. La creación, como la poesía, era un arma. Pero cargada de presente.

Poemas y dibujos (cf. 46s.), ilustra versos de Alberti, León Felipe o Celaya con tres situaciones simbólicas. En la primera, un dibujante –con algún parecido al autor– tiene a sus espaldas a un policía, armado hasta los

⁷ Suárez, Fraga y Arias Navarro son el trío de inseparables bestias humanas de la película. Objetivamente, era una aberración, dada su mutua enemistad. El discurso era de combate, no de análisis razonado ...

⁸ Contra lo anunciado por la propaganda de los partidos, los verdaderos “hombres que hacen posible la democracia” no eran Suárez, González o Fraga, sino los anónimos encarcelados, torturados. Fusilados.

dientes y ostentando las consabidas esvásticas. De ahí, su mirada irritada y su boca apretada. Aherrojado por unos *prohibido el paso* omnipresentes, el dibujante se juega la vida en su trabajo. Atados a los pies de su silla, unos cartuchos de dinamita indican que, no hacía mucho, en una España anclada en un tiempo sin futuro, el Progreso y la Libertad no eran más que entelequias ... Debajo de este primer cuadro, aparece un personaje con un estándar –cruz gamada ...–, comido por las polillas. Ese bufón sangriento huye cabizbajo, sobre un rocinante literalmente esquelético, sobre un mar de calaveras. Por fin se había dado el salto en el tiempo. Y, como una catarsis, las armas utilizadas para forzar su definitiva retirada son simples lápices, plumas y rotuladores que asaetan al trágico guiñapo. La violencia ciega ha sido doblegada gracias a la tenacidad de una lucha –de la palabra, de la imaginación, de la creación– tan enconada como lo había sido la opresión de las ideas y de los sueños. El último cuadro, se limita –por así decir ...– a rendir homenaje al verdadero héroe: al pueblo. De los semblantes iracundos de unos manifestantes denunciando el terror fascista –al son del archiconocido *Vosotros, fascistas, sois los terroristas*–, se pasa a la sonrisa feliz tras la amnistía, tras esas puertas –reales o simbólicas– por fin abiertas. El punto común de todos esos manifestantes –de todas las edades, condiciones y sexo– es el puño cerrado y en alto. Como manifestación de la inmovible fuerza de la unidad. Pasada, presente y, forzosamente, futura. Sin duda por ello, el personaje que viene a cerrar el ciclo es un hombre mayor, desdentado, de frente arrugada y cuello enflaquecido. Un luchador de otros combates anteriores, ya remotos ... Tras los reveses, la victoria final de un ideal de hermandad, vilipendiado y calumniado por el Poder de los *cuarenta años de paz*. Pero, a la postre, más fuerte, por más humano, que sus soflamas.

3. Un lector violentado. ¿Dónde empieza la ficción?

“Si es una historia de violencia lo que trato es contar la violencia [...] no quiero decir ‘Lo mataron...’, no, lo muestro” (Trashorras/Muñoz 2001). Una vez comprendida la misión que Giménez atribuía a su trabajo, no era pues de extrañar que ejerciera cierta violencia *sui generis* sobre su lectorado. Su obsesión era claramente obligar al lector-ciudadano a integrar en su vivir cotidiano unos hechos y una realidad que fueron y, sobre todo, eran la verdadera España. Aunque no se inscribieran en su propio entorno. Gracias a su dominio técnico, Giménez conseguía retener primero la atención del lector para vetarle después toda posible escapatoria.

Visualmente, el formato desigual de las viñetas dificulta una percepción global inmediata del tema tratado. Ello permite, como ya indicamos, una alternancia de ritmos narrativos. Giménez no deja que el lector se confíe. Le obliga a estar atento, a implicarse en el relato, incluso tomando el relevo del dibujante “en ese curioso fenómeno de interrelación o dependencia mutua” (Lara 1982: 31). El juego se prosigue con los títulos. Parece ofrecerle pistas mediante un refrán, un lema publicitario o unos versos conocidos. Pero es para llevarlo por derroteros imprevistos. Como para mejor impactarle, Giménez deforma con cierto tremendismo, por ejemplo, un título de programa infantil: *Un globo, dos globos, tres globos* se transforma en *Un muerto, dos muertos, tres muertos* (cf. Giménez 1980: 18s.). Ahora bien, reintegradas en su contexto, tales manipulaciones no buscaban el simple morbo exhibicionista ya que “mis historias no son esa violencia que también me repugna, la sola exhibición constante de la violencia para nada, la violencia como espectáculo. La violencia tiene que servir para denunciar algo” (Trashorras/Muñoz 2001). La minuciosidad del dibujo era un medio contundente de sumirse en el día a día y dejar de ser espectador para elevarse hasta la categoría de actor políticamente consciente. Porque, como amenazaban los mastines que devoraban a su nuevo amo en *Lealtad* (cf. Giménez 1980: 22s.), nada estaba aún consolidado. En consecuencia, y por

paradójico que pudiera parecer, la violencia mostrada era, ante todo, denuncia e ira como acicate necesario para seguir en la brecha.

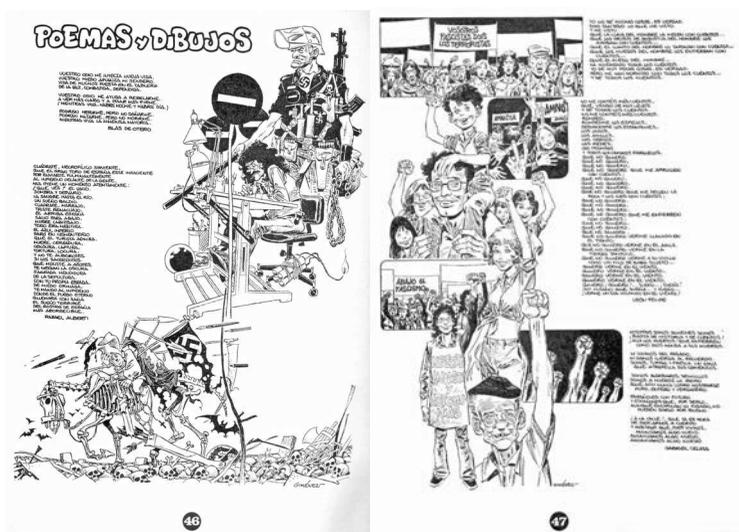


Fig. 2: conclusión de la trilogía

Independientemente de lo sesgado o no de su análisis, Giménez partía siempre de la realidad, cuando no del presente más candente. Siguiendo su razonamiento, España vivía en permanente crispación. Giménez esbozaba pues el retrato de una España post-franquista estructurada únicamente a partir de relaciones de fuerza entre las diferentes élites (políticas, económicas o intelectuales) y el pueblo llano, afiliado a partidos y sindicatos. En otras palabras, la verdadera ficción resultaba ser la noción de *consenso*, pivote mismo del proceso transicional. En consecuencia, las tiras de Giménez pasaban a ser la única representación de la auténtica verdad social. O, cuando menos, de esa porción de la realidad que, por razones de política coyuntural, no tenía derecho a existencia mediática nacional, cuando “esa historia se hace marginalidad pura al hacerse eco del sentir, vivir y padecer

de los oprimidos, de la masa del pueblo de la que sólo se quiso su voto” (Martín 2001). Sólo que, a pesar de todos los pesares, la democratización de España, tildada primero de pura fachada, iba abriéndose efectivamente paso.

De ahí, una visible –y sin duda obligada– adaptación de su obra. Sus creaciones, sin desdecirse de sus bases ideológicas, fueron evolucionando para transformar una violencia omnipresente en anticipo de esperanza ... pero siempre y cuando, extrañamente, su esencia siguiera siendo la negación del discurso servido por el poder –y por parte de la oposición ...–, incluso tras las primeras elecciones. Cabe entonces plantearse, no ya la función de la escenificación de la violencia, sino, más profundamente, la propia legitimidad de las historias narradas por Giménez para autoerigirse en auténtico reflejo de la sociedad. El cuestionamiento nace de ese maniqueísmo ya evidenciado que no deja prácticamente espacio para el compromiso sociopolítico, plenamente asumido por un artista consciente de pertenecer al grupo de los explotados, deseoso de airear sus problemas y sus vivencias “porque he estado en ellos y porque sigo estando en ellos, y no en los problemas del otro grupo, que no comprendo y que además incluso creo que no los quiero comprender” (Tubau 1982: 23). En una de las últimas historias de la trilogía, *Somos un país democrático* (cf. Giménez 1982: 40s.), no otra cosa induce el análisis –más que amargo, desesperado– de la derrota de la izquierda en las primeras elecciones como otra forma, no por edulcorada menos real, de la violencia ejercida por los considerados herederos del franquismo contra el pueblo español. En el trabajo de Giménez, concebido y reivindicado como arma de combate, no hay voluntad ni deseo de objetividad. Los mensajes políticos tenían que llegar “enteros, completos, porque si no son medios mensajes y los medios mensajes son medios compromisos y los medios compromisos no son nada, es lavar [sic!] y guardar la ropa” (Trashorras/Muñoz 2001). Y las medias tintas terminaban siempre, históricamente, por abrirles las puertas ... a los violentos. Su

autorretrato en algunas historias es sinónimo de rechazo de escudo protector, asumiendo riesgos. La única diferencia era que, dónde los enemigos –más que adversarios– mataban, él disecaba, hasta la médula, las diferentes facetas del cáncer social que seguía corroyendo España. Se hacía pues imprescindible cierta coacción para desinhibir a todos aquellos que, durante años, habían mirado si atreverse a ver. Y que, llegado el momento de la acción, preferían no ver por no tener que mirar. En otras palabras, el retrato en blanco y negro ofrecido al lector era necesario para hacerle aceptar que lo auténticamente hiriente de su presente no era la violencia que, efectivamente, padecía, sino la conciencia de que las soluciones político-sociales propuestas para erradicarla no eran las correctas. Por múltiples razones: cobardía, egoísmo, fanatismo, conformismo, ... Sólo forzándole a enfrentarse a esa evidencia –luego violentándole–, nacería la única verdadera esperanza de cambio definitivo para España. La evolución de Giménez es perceptible a lo largo de la trilogía. Pero, como él mismo indicó años después, mucho quedaba por hacer antes de llegar, final y felizmente, al panorama ofrecido por la última tira de *España, una... España, grande... España, libre!*⁹: “Al final, todo vuelve a estar como al principio, hay que intentar la revolución, pero la revolución no se consigue hacer, lo que pasa es que hay que vivir intentándolo” (Trashorras/Muñoz 2001).

4. Encarar la violencia para evitar ser violentados: curiosa lección

Como hemos ido viendo, la violencia recurrente en la trilogía tiene una doble función: a la vez encarnar a la Hidra capitalista, con su cohorte de podredumbre moral y política, y ofrecer la perspectiva de una forma de resistencia que, sin embargo, no podría por sí sola conducir a la victoria.

⁹ Casualmente o no, el signo de admiración final, ausente en las dos primeras partes, podía recordar el modo, entre ingenuo y emocionante, en que los presos políticos lo pronunciaban: cansina y mecánicamente para la unidad y la grandeza; con la fuerza vital de la esperanza para la libertad.

Como a media voz, Giménez no podía por menos que admitirlo... Paralelamente, la visualización de la violencia, más allá de la simple denuncia, se transforma igualmente en un arma dialéctica –la “dialéctica entre crueldad y ternura” (Trashorras/Muñoz 2001)–, para no dejarle al lector refugiarse en el escapismo de la *progresía* acomodaticia. Política y socialmente hablando, era forzarle a tomar conciencia de su propia propensión, humana pero pernicioso, al compromiso como simple efecto de moda, como mera garantía de tranquilidad personal: “Hubo un momento de euforia al final de la dictadura en donde parecía que todos, y no sólo los historietistas, [...] todos eran gente muy de izquierdas [...] y te das cuenta de que en el fondo las personas no tienen grandes ganas de jugarse nada” (Trashorras/Muñoz 2001). Porque, y ello está omnipresente en las tiras de Giménez, lo que nadie debía olvidar es que ese pasado podía estar muerto y enterrado, pero no por ello dejaría de querer resucitar. En otras palabras, aunque él mismo se calificase de “ñoño” y “sensiblero” (Tubau 1982: 25), para Giménez se trató claramente de llegar a convencer a sus lectores de que más les valía atreverse a enfrentarse con la violencia inherente a esas viñetas y concienciarse de su valor pedagógico, casi terapéutico, para lanzarse a actuar, día a día y cuando aún había tiempo, con el fin de que esas ficciones –pero reales como la vida misma– no acabasen por tornarse, nuevamente, pesadilla nacional. Como un antídoto, en suma, para no perder –o no permitir que les arrebataran– su propia humanidad: “Vivimos en un mundo muy jodido, muy cruel, muy duro, donde la violencia alcanza unas cotas muy altas, pero el hombre sigue sintiendo y llorando” (Trashorras/Muñoz 2001).

Bibliografía

García Quintana, Manuel (1982): “Apuntes para una biografía”, en: *Un hombre. Mil imágenes*, n°1, pp. 5-17.

- Gálvez, Pepe (2009): “España Una, Grande y Libre”, http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/espana_una_grande_y_libre.html (último acceso: 11/02/2015).
- Giménez, Carlos (1978): *España, una...* Madrid.
- (1980): *España, grande...* Madrid.
- (1982): *España, libre!* Madrid.
- Lara, Antonio (1982): “El arte de Carlos Giménez”, en: *Un hombre. Mil imágenes*, n°1, pp. 29-33.
- Martín, Antonio (2001): “Asaltar los cielos”, <http://www.carlosgimenez.com/obra/espana.htm> (último acceso: 11/02/2015).
- Trashorras, Antonio/Muñoz, David (2001): Entrevista realizada y publicada en el número 9 del fanzine *U. El hijo de Urich* (marzo de 1998), <http://www.carlosgimenez.com/obra/entrevista.htm> (último acceso: 11/02/2015).
- Tubau, Yván (1982): “Conversación en Premiá de Mar”, en: *Un hombre. Mil imágenes*, n°1, pp. 20-28.

Markus Klaus Schäffauer (Universidad de Hamburgo)

De gallinas al borde de la galaxia Gutenberg:

¿Qué es lo que se puede ver del medio en la historieta?*

A través de una narración anecdótica, Marshall McLuhan llama la atención a sus lectores de *The Gutenberg Galaxy* (1962) hacia el hecho de que miembros de culturas analfabetas son incapaces de comprender películas o fotografías sin haberlo ensayado anteriormente. Dejemos de lado la cuestión porque esto –según McLuhan– debería ser válido para culturas analfabetas ya que las culturas escriturales de China o Japón no pueden ser lo que tenía en mente; más bien habrá pensado en culturas que no sufrieron el impacto de la ‘alfabetización’ moderna, es decir que no conocen ni libros ni otros medios de comunicación modernos. Según mi parecer, en esta formulación poco o nada feliz subyace, sin embargo, una notable observación: El uso adecuado de los medios de comunicación no es nada evidente en sí. Hay que aprenderlo, del mismo modo como se aprende a fijarse en puntos de diferentes colores en una imagen del tipo 3D, puesta de moda en la década de los 1990: Quien nunca antes lo había ensayado, queda delante de la imagen 3D sin poder ver la tercera dimensión.

Marshall McLuhan aduce en *The Gutenberg Galaxy* como prueba para la supuesta incapacidad de gente no letrada la ya mencionada anécdota, según la cual un inspector de salud mandó a filmar en África una película de instrucciones para combatir la malaria a través de DDT. La idea parecía ser estupenda: En una cultura analfabeta, en la cual las instrucciones escritas no funcionan, suena seductor el uso de una película con instrucciones como estrategia substitutiva. El resultado, sin embargo, fue aniquilador:

* El presente artículo es una traducción realizada por el propio autor; apareciendo primero en alemán (cf. Schäffauer 2012).

Le mostramos la película a un grupo de espectadores y le preguntamos a la gente qué es lo que habían visto, y decían haber visto una gallina, ¡y eso que no sabíamos siquiera que en la película aparecía una gallina! Entonces nos pusimos a buscar imagen por imagen y con mucho cuidado a dicha gallina, y efectivamente cruzaba, más o menos por un segundo, una gallina por la esquina del marco de la película. Alguien había espantado la gallina y esta se echó a huir cruzando por la esquina inferior de la derecha del foco filmico. Esto fue todo lo que la gente había observado. Todo lo demás que debían haber visto no lo habían notado siquiera, no obstante, habían captado algo que nosotros no sabíamos que había en la película hasta que nos pusimos a revisarla minuciosamente. (McLuhan 1995: 45; traducción del autor)

Es sumamente interesante leer aquí como la película de instrucciones se diluye en márgenes, objetos vistos y no vistos, y cosas sabidas y no sabidas. Más adelante en el texto, la gallina se convierte de repente en gallinas (esto al parecer no lo ha notado McLuhan), pero el punto decisivo viene aún a lo largo de las indagaciones posteriores para averiguar la razón porque la película de instrucciones había fallado: Los sujetos de estudio habían visto no sólo a la gallina (diferente a lo que se les había imputado inicialmente), sino también al instructor que mezclaba el DDT, pero no habían podido averiguar el sentido de lo visto y, por lo tanto, tampoco habían podido contestar la pregunta sobre lo que habían visto. Se llegó además a la conclusión de que no podían entender porque una persona – semejante a la gallina– podía desaparecer de la imagen de un momento al otro, ni mucho menos comprendían, en dónde habían quedado la persona o la gallina.¹ Por este motivo, el equipo de filmación tuvo que introducir una

¹ Esto recuerda desde luego a los inicios del cine, a la famosa escena en la película *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895) de los hermanos Lumière, en la cual se ve como un tren llega a la estación – lo que provocó pánico en el público, ya que éste creía que el tren se metería de verás en el espacio físico del público, y ya que la escena acontecía en París en 1896, es probable que la gente estuviera ya en buena medida alfabetizada, y no obstante no podían evaluar bien la supuesta salida del tren de la imagen ni la permanencia de éste en la misma. El alfabeto no les ayudó en ello automáticamente.

serie de convenciones, sobre todo respecto a la salida de escena de los actores. Estos no podían ‘salir’ de la película a través de un corte, sino que tenían que alejarse del campo visual de manera natural, por ejemplo doblando calmadamente una esquina para desaparecer así de la vista – sólo entonces el público africano estuvo dispuesto en aceptar que dicha persona estuviera en otro lugar, y, por consiguiente, pudo dedicar su atención a una nueva persona que tenía que entrar en la escena de una forma igualmente comprensible.

¿Por qué estoy haciendo referencia a esta anécdota de Marshall McLuhan? ¿Es que se la puede tomar en serio? Tengo que admitir que probablemente habría afirmado todo lo contrario si no hubiera experimentado algo parecido: En una de las visitas a Perú en 2002 con nuestra hija de siete años invitamos a unos niños provenientes de la sierra para acompañarla a ver la película de dibujos animados *Ice Age* (2002) en uno de los cines de Trujillo. Entre los acompañantes estaban un primo lejano de aproximadamente 14 años y dos niñas, de 6 y 8 años. Para nuestra hija era un evento extraordinario, hecho que recordó durante años. En cambio, las otras niñas de su edad se habían dormido durante la presentación de la película, puesto que –según su propia afirmación– habían podido escuchar sólo sonidos extraños en la sala atenuada, y el joven de 14 años se quejaba de dolores de cabeza producidos por la velocidad con que los dibujos de la película se movían en la pantalla, semejante a los comerciales que había visto algunas veces en la televisión. Diferente a las niñas, que provenían de un pueblo andino a unos 2300 metros de altura, en donde la recepción televisiva era muy limitada, el joven ya había estado algunas semanas en la costa viendo televisión, razón por la cual sabía defenderse en el cine algo mejor, pero sin poder disfrutarlo realmente.

Lo que Marshall McLuhan quería destacar, parece entonces que es cierto: Para poder ver a una película de forma adecuada o al menos aproximadamente adecuada, el público tiene que pasar por una ‘alfabetización’ mediática, la cual sería mejor llamar *mediatización* para

evitar que se continúen propagando implicaciones logocéntricas de la escritura alfabética. Esta mediatización acontece en las sociedades que en gran medida están ya mediatizadas en niños pequeños *en passant*, puesto que a éstos –a diferencia del leer y escribir– no hace falta darles instrucciones con profesores especialmente formados para la recepción de películas. La mediatización se da a lo largo de los años de la socialización a través de una recepción más o menos pasiva que va desde esquemas simples de dibujos animados hasta formas complejas a fin de familiarizarse con el medio de la película. El ‘ver a través de un medio’ no corresponde en el caso de la película a algo natural que se da de manera biológica o técnica, sino es algo que hay que aprender. Entonces, ¿qué es lo que realmente percibimos del medio cuando lo usamos? ¿A la hora de ver una película, nos percatamos al mismo tiempo también del medio película? ¿O no es más bien así que en el uso normal del medio pretendemos ver *a través* del medio algo muy distinto, pero de manera alguna vemos el propio medio? Quien mira por la ventana no querrá ver ni el marco de la ventana ni el vidrio enmarcado sino aquello que se encuentra más allá de la ventana. Esto significa en conclusión inversa que en el uso normal del medio no queremos ver el medio mismo o que simplemente no vemos esto con lo que vemos sino aquello que se encuentra más allá del medio – justamente en este sentido usamos los medios como intermediadores entre nosotros y el mundo, pero no como mediadores de sí mismos. El muy citado *dictum* de Marshall McLuhan “The medium is the message” parece contradecir esto de forma radical – como si de forma categórica fuera el mismo medio aquello que se ve.

Entonces, ¿cómo habría que ver esto? ¿Es así que nunca puedo ver un medio de forma fundamental ya que sólo puedo ver a través de éste – o es

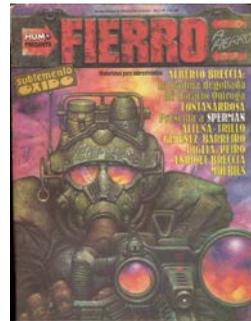


Fig. 1: Capa de *Fierro*

que de todos modos no veo otra cosa sino el medio así como el *dictum* de McLuhan lo parece afirmar? A continuación quisiera comprobarlo a través de la historieta *La gallina degollada* de Alberto Breccia (diseño) y Carlos Trillo (texto & adaptación).² ¿Qué es lo que del medio historieta veo cuando veo esta historieta concreta?



Fig. 2: *La gallina degollada*

² “La gallina degollada” apareció en 39 viñetas en la revista argentina de historietas *Fierro* (año 1, n° 8, pp. 78-86). Al respecto del año de aparición se encuentra en la literatura pertinente datos que difieren, así como por ejemplo el año 1978. Sin embargo, el año de aparición tendría que ser 1977 o anterior, ya que Óscar Steimberg reprodujo la tira parcialmente en su estudio de la historieta del mismo año con el fin de analizarla en el contexto de la adaptación literaria (cf. Steimberg 1977: 153). Dado el hecho de que la revista mensual *Fierro* fue fundada en 1974 y que el número 8 habrá salido en el primer período (o sea año no calendario), entonces es más que probable que el número 75, que Breccia puso en la última viñeta al lado de su firma, no sólo indica el año de producción de la historieta sino también el de su aparición (cf. también Kloster 2003).

Como usuario mediatizado parto de la premisa –al inicio tal vez algo irritante– de que lo particular de la historieta está en la intermediación de aquello que se encuentra más allá de los marcos de las viñetas, es decir, del tiempo-espacio blanco que se encuentra entre dos viñetas particulares, y con ello en la capacidad de establecer relaciones entre ellas.³

En la historieta *La gallina degollada* se lleva este nexo al extremo, puesto que comienza con una secuencia de viñetas en la cual el espacio blanco fuera de las viñetas enmarcadas importa tanto como su contenido: Al inicio vemos cuatro cabezas que pueden ser reducidas a uno y el mismo retrato de un “idiota”⁴, el cual se reduce en primera instancia, como en un zoom, y luego se reduce aún más, no obstante es desdoblado a través de un eje de simetría de manera que vemos mellizos (cf. figura 1). Este procedimiento extraña, aunque no sea percibido a primera instancia. ¿Se trata de una y la misma persona? ¿Porqué se reduce y porqué se desdobra así? ¿Será porque el espectador está alejándose? ¿O es que le toca al espectador encontrar diferencias a manera de un dibujo de diferencias el cual le insta a buscar errores a fin de falsificar la supuesta identidad de la persona retratada? Sin embargo, ciertamente irritan las proporciones y también el desdoblamiento del retrato con las sombras que se juntan en el área central de los hombros. El ‘zoom’ produce además un movimiento del ojo el cual contradice el contenido de las viñetas, puesto que a nivel del contenido no se mueve nada, sino que es el mismo diseño que está desdoblándose y cuadruplicándose; es más bien un asunto de reproducción celular biológica y de diferentes estadios de división celular que una secuencia fílmica que nos reproduce el movimiento de un protagonista.

³ A quien se asombre porque revele de entrada la premisa de mi argumentación, aparte de tratarse de una premisa marginal o demasiado general, quisiera aclararle que por supuesto no conviene actuar aquí –siendo un usuario mediatizado de medios– como si me fuera posible enfrentar el medio de comunicación de forma imparcial, sin saber de antemano lo que es la historieta.

⁴ En el relato homónimo de Horacio Quiroga, “idiotas” es la denominación que el narrador elige, y es por eso que opto por este vocablo aunque sea políticamente no correcto.

De la secuencia inicial de *La gallina degollada* podemos deducir por ahora que se nos muestra en primer plano una irritación, la cual, al mismo tiempo, cuestiona la identidad – y por ende también el marco frente al contenido iterado. La iteración como repetición se apoya además por fragmentos de texto que –a través de la forma del pasado *indefinido*– anuncian una secuencia de acciones concluidas, a la vez de marcar –a través de puntos suspensivos– un inicio (“Tuvieron un hijo...”), un centro (“... y otro...”) y un final (“... después vinieron mellizos”), estableciendo así un movimiento que contradice el estatismo de los dibujos.

Podemos resumir: La repetición en las primeras dos viñetas y luego su aumento en la viñeta de los gemelos son siniestras y anuncian un proceso de aniquilación o de cuestionamiento de identidad, a la vez de debilitar el contenido que se repite esquemáticamente frente a la forma de su representación que varía de modo minimalista. A este efecto de lo siniestro está contribuyendo también el logotipo del título, que es insertado a modo de un tráiler corto: las letras están corridas como si hubieran sido pintadas con sangre.

En la siguiente secuencia (fig. 3) se ve los padres de los cuatro “idiotas”: La madre está embarazada y le dice a su marido que tiene miedo. Éste, en vez de darle una respuesta tranquilizadora, invita al doctor a entrar a la casa. En el fondo de la viñeta vemos a través de la puerta abierta un elemento que se repetirá en la secuencia siguiente: Se les ve a los cuatro “idiotas” sentados en un banco en el patio delante de un muro de ladrillos. En la viñeta siguiente, la madre embarazada repite su temor: “Tengo mucho miedo...” Sin embargo, el médico la tranquiliza diciéndole que todo saldrá bien. En principio no está muy claro si teme el parto mismo o el riesgo de dar a luz a otro hijo con diversidad funcional. La polisemia se refuerza en la siguiente viñeta, en la cual se ve una mancha roja con líneas radiales. Esta viñeta cumple –a mi parecer– una función central, puesto que funciona de manera semejante a una prueba psicológica del tipo Rorschach, pidiéndole al lector-espectador de la historieta que asocie más o menos

libremente (fig. 4).⁵ Visto desde el punto de vista de la retórica, se trata de un zeugma visual que tanto puede connotar la sangre del parto como también el sol que se pone, y así expresa –traducido al lenguaje común– la agramaticalidad ambigua de la frase “dio a luz y se ocultó”.



Fig. 3: *La gallina degollada*



Fig. 4: Contraposición hecha por el autor del artículo

La siguiente viñeta (fig. 5), que representa los cuatro “idiotas” sentados en el banco delante del muro de ladrillos del patio, desambigua el zeugma visual en dirección de “sol”, puesto que se activa en el globo del “idiota” mayor el significado literal “sol”. Además, sus hermanos menores están

⁵ El test de Rorschach se basa en una imagen doblada que muestra una mancha de tinta. A los testadores confrontados con esa imagen se les pide asociar libremente lo que se les ocurra, así como p. ej. un murciélago o un ángel (fig. 4, izq.). Según las respuestas obtenidas a través de este procedimiento, los psicoanalistas intentan sacar conclusiones sobre la personalidad de los sujetos de estudio. De forma semejante puede interpretarse la figura roja de forma circular en *La gallina degollada* como figura Rorschach dentro de la historieta (fig. 4, dcho.) y, por consiguiente, considerarla como interpelación al lector para preguntarse a sí mismo: “¿Qué cosa podría ser esto?”

complementando el significado de su exclamación al exclamar a su vez las palabras “lindo”, “brilla” y “rojo”. La sintaxis rudimentaria contrasta de nuevo con la repetición de un motivo constante, que esta vez es variado a través de la sección de la imagen que se altera a pesar de conservar el tamaño del marco, de modo que el espectador tiene la impresión de un zoom que acerca a los “idiotas”. El mayor lanza la palabra “rojo”, de modo que en la última viñeta de la secuencia están todos repitiendo en coro “rojo” – y los cuatro pares de ojos de los “idiotas” lucen en color rojo como si la luz del sol que se oculta resplandeciese en ellos.



Fig. 5: *La gallina degollada*

A este punto culminante provisional sigue el comentario del narrador, que en la primera viñeta de la siguiente secuencia afirma: “La niña que

nació se llamó Berta como su madre y fue una bendición”. Podemos deducir de ello la conclusión inversa que para los padres los cuatro niños no eran bendición alguna sino un peso enorme.

Sin embargo, la madre no le brinda mirada alguna a su hija Berta (fig. 6), a pesar de que ésta en su *outfit* de una *prima ballerina* desea escuchar un elogio de su madre: “¿Qué tal me queda el vestido nuevo, mamá?”. Posa como un pavo real al decir esto, mientras que su madre se ocupa de remendar la ropa desgastada de los “idiotas” y sólo pronuncia un cumplido “¡hermoso! ¡hermoso!” En contraste, los cuatro “idiotas” siguen sentados en plena luz del sol delante del muro, mirando fijamente hacia la escena, pero sin mostrar interés alguno.



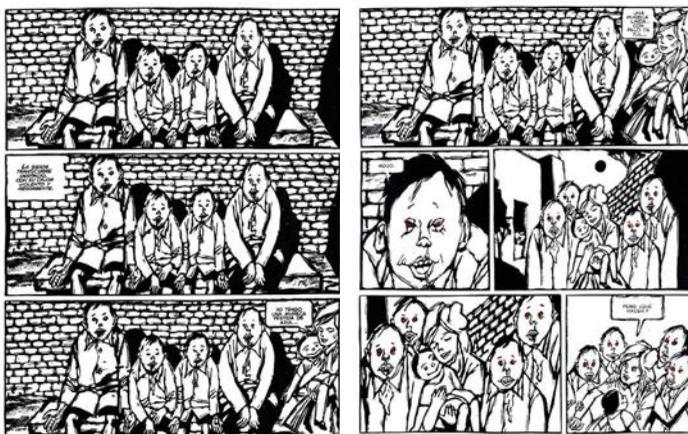
Fig. 6: *La gallina degollada*



Fig. 7: *La gallina degollada*

Enseguida vemos como dentro de la casa la criada agarra una gallina para degollarla, mientras que en la puerta vemos de repente los cuatro “idiotas” puesto en fila como los tubos de un órgano observando atentamente el degüello de la gallina (fig. 7). De nuevo despunta el color rojo en los ojos de los “idiotas”, no obstante parece repetir esta vez la sangre del degüello de la gallina.

De repente los “idiotas” están delante de la mesa de la cocina y despiertan la atención de la criada quien llama a la madre en son de advertencia: “¡Señora, los niños están en la cocina!”; sin embargo, sin esperar la respuesta de la señora procede a echar a los “idiotas” fuera de la cocina: “¡Fuera, fuera!” Y la madre confirma el procedimiento agregando: “Fuera bestias, no molesten”.

Fig. 8: *La gallina degollada*Fig. 9: *La gallina degollada*

En la siguiente secuencia (fig. 8 y 9) vemos a los referidos de nuevo en tres viñetas con un máximo de repetición. La base de ello es una repetición de la imagen anterior con los cuatro “idiotas” sentados en el banco delante del muro de ladrillos, o sea, una reproducción idéntica, menos del globo que falta en la primera viñeta. En la segunda reaparece un comentario del narrador diciendo: “La siesta transcurre despacio, con su calor violento y absorbente”. Y en la tercera viñeta de la secuencia aparece Bertita al borde de la derecha en su falda de *prima ballerina* llevando una muñeca en el brazo y cantando una canción de niños inocente: “yo tengo una muñeca vestida de azul”, un verso de una canción popular que en la viñeta siguiente

se complementa con “una muñeca linda con pelo de tul”, reincidiendo de esta forma en la famosa rima entre “azul” y “tul” que era una rima clave del modernismo literario.⁶

Sin embargo, al “azul” de Bertita se le opone el “rojo” de los “idiotas”, no sólo en el globo del hermano mayor, sino también en el reflejo de los ojos en los cuales parecen despuntar chispas, y todo por debajo de una esfera oscura en el cielo, supuestamente la luna y no el sol, ya que de otro modo el muro daría sombra hacia el patio. La viñeta confronta al lector-espectador además con un desafío compositivo al mostrar a los cuatro “idiotas” rodeando a su hermana con su muñeca, pero todos mirando hacia el lector-espectador, con excepción de Bertita que de forma vanidosa y ensimismada parece contemplarse a sí misma.

Entonces explota la tensión: los “idiotas” agarran a Bertita igual que unos zombis y, mientras que la muñeca continúa con su sonrisa sardónica, la arrastran por detrás hacia la cocina (fig. 10), en la cual se ve –a través de la puerta entreabierta– aún la gallina degollada sobre la mesa. Bertita grita y llama a su madre. Ésta se despierta de la siesta, al igual que su marido, preguntándose: “¿Mi hija?”, y también el marido parece temer en seguida lo peor: “¿Bertita? ¡Bertita! ¡Bertita!” El grito del padre se repite en el globo y a través de la tipografía se reconoce que grita cada vez más desesperado al correr hacia la cocina... Llegado allí, sólo le queda taparse los ojos para no tener que ver más lo que se le ofrece en la cocina – y sólo podemos deducir que tuvo que ser una vista inaguantable que al lector-espectador se le ahorra verla también.

⁶ Es sabido que Jorge Luis Borges se burlaba del hecho que la palabra “azul” se rima siempre con “tul”, puesto que la única rima alternativa en español, es decir “gandul”, no podía considerarse seriamente, de modo que en el modernismo las princesas de sangre azul, debido a la rima, siempre tenían que llevar velos de tul.

Fig. 10: *La gallina degollada*Fig. 11: *La gallina degollada*

En las últimas dos viñetas de la secuencia final vemos a los cuatro “idiotas” como zombis en unos cilicios ensangrentados (fig. 11). La última viñeta repite la penúltima, distinguiéndose, sin embargo, de la anterior a través del globo del mayor con su última aparición de la palabra “rojo” y las letras “FIN” y la firma de Breccia con la cifra “75” que probablemente permite deducir el año de la producción de la historieta.

Hasta aquí la descripción de la historieta. Pues bien, ¿qué hacer con una historieta tan cruel? En 2004 usé *La gallina degollada* por primera vez en un curso sobre la historieta en América Latina en la Universidad de Friburgo para la introducción al tema y el efecto fue un espanto general. Los alumnos quedaron atónitos, al parecer no sólo por lo que vieron sino también porque no pudieron entender como alguien podía elegir una historieta tan cruel y hasta chabacana como introducción de un seminario sobre la historieta. Supongo que para ellos hubiese sido mucho más adecuado si hubiese elegido una historieta humorística y edificante a la

manera de *Mafalda*. Y por cierto, no tengo nada en contra de esta historieta, la cual también aprecio, pero como ésta se encuentra en casi todos los libros escolares de enseñanza del idioma, por lo tanto, me parecía ser una solución demasiado cómoda que sólo hubiese servido para satisfacer las expectativas prefabricadas de los alumnos. La situación tensa sólo cambió cuando les dije a los alumnos, después de algunas controversias, que *La gallina degollada* es la adaptación de un cuento del mismo nombre de Horacio Quiroga, uno de los más famosos cuentistas hispano-americanos, y que el diseño es de Alberto Breccia, quien a su vez es probablemente el diseñador de historietas argentinas de más renombre. A partir de ese momento, la estimación de la historieta iba creciendo notablemente.

Aparte de esto existe poca literatura crítica que podría servirnos para analizar esta historieta. Una de las excepciones es el comentario temprano de Oscar Steimberg, uno de los pioneros en la investigación de la historieta en América Latina, quien al parecer fue el primer crítico que en su libro *Leyendo historietas* (1977) se dedicó a la historieta –en ese entonces recién publicada– de *La gallina degollada*. Primero describe en su libro sobre la historieta de modo general el drama que sucede en un quiosco a fines de la década de 1970 cuando un lector adulto de la clase media tenía que decidir qué historieta comprar para su hija menor de edad. Steimberg intenta ilustrar de esta manera que la condenación de la historieta como literatura basura aún prevalecía durante la época cuando aparecía *La gallina degollada*. El hecho de ser una adaptación del cuento del mismo nombre de Horacio Quiroga lo considera Steimberg como una estrategia típica para dignificar la historieta por medio de una adaptación literaria, así como era frecuente en la década de los 1970. Sin embargo, Steimberg indica también que la historieta es más que una simple adaptación del cuento de Quiroga:

La versión de “La gallina degollada” va más allá: el rojo que obsesiona a los idiotas del cuento – y que los hará fascinarse ante el color de la sangre de la

gallina sacrificada, y luego ante el rojo de la que ellos mismos convierten en su crimen – recorre las sucesivas secuencias como una segunda melodía (único elemento de color en la producción en blanco y negro) que profundiza el continuo de la obsesión y de su verdad psicológica, y ahora estética: esa verdad que alienta muchas veces en forma oculta en los cuentos de Quiroga, reprimida por sus ideas explícitas; y que aquí estalla convocada por el dibujo de una historietista irrespetuoso. (Steimberg 1977: 153s.)

Vale la pena seguir la indicación de Steimberg: ¿Cuáles serán las modificaciones frente al cuento que acaso ayuden a perfilar a la historieta como una obra independiente? En Quiroga el matrimonio Mazzini-Ferraz⁷ tiene igualmente cuatro hijos, todos ellos varones, que a los pocos meses y sucesivamente llegan a contagiarse de meningitis y se quedan “idiotas”. Los “idiotas” están sentados todo el santo día en un banco delante de un muro mirando fijamente hacia la nada, y solamente el color rojo del sol consigue sacarlos de su letargia: “mirando el sol con alegría bestial, como si fuera comida” (Quiroga 1992: 43). Al nacer finalmente una hija que se preserva sana, los padres aliviados la miman más que a nadie y abandonan a los hijos “idiotas” a sí mismos, los cuales desde entonces son tratados como bestias. Cuando un día la criada degüella una gallina, los “idiotas” reconocen en el color de la sangre el color rojo del sol que se oculta. Durante la siesta de los padres agarran sin más hablar a Bertita y la arrastran de una sola pierna hasta la cocina. Al escuchar los gritos de socorro de su hija, los padres corren, pero llegan tarde y sólo pueden constatar con espanto el crimen que los “idiotas” cometieron con su hija.

En el centro del cuento de Quiroga se encuentra, a diferencia de la historieta de Breccia, no una ominosa mancha de tinta y su resplandecer melódico al estilo de un *leitmotiv* en el brillo de los ojos de los “idiotas” sino la mala consciencia de los padres, o sea, el temor que su relación

⁷ Los dos apellidos del matrimonio indican que pertenecen a familias de inmigrantes de Italia (el padre: Mazzini) respectivamente de Portugal o del Brasil (la madre: Ferraz).

estuviera condenada por la mala sangre: “Luego su sangre, su amor estaban malditos!” (Quiroga 1992: 45). Y así el matrimonio está reprochándose mutuamente quién de los dos tenía la culpa en ello: “Creo que no vas a decir que yo tenga la culpa, ¿no?” (47). De esta forma, “los rencores de su descendencia podrida” se completan de manera fatal con “la infamia de los cuatro engendros” y desembocan en discusiones “cada vez con mayor violencia” (47s.). En este ambiente de una violencia apenas oculta registra el narrador de manera sutil como se perfila la expresión de una “gula bestial” (49) en la cara de los “idiotas” anunciando la irrupción repentina de una violencia que estallará a modo de un acto fatal de antropofagia colectiva.

Ambas versiones mediáticas tienen en común que los padres tratan a los “idiotas” como si estuvieran en un mismo nivel con los animales. Y al ser tratados como animales, parece que ellos mismos no conocieran ninguna diferencia entre animales y seres humanos, razón por la cual tratan también a Bertita como uno de los suyos – es decir igual que a la gallina degollada. Esta lectura de la historieta se ofrece al menos a primera vista, con la ventaja de señalar una perspectiva sociocrítica que nos permite ver la historieta desde otro ángulo: La bestialización de los “idiotas” marginalizados produjo junto con la mala consciencia nutrida por la ideología socialdarwinista un embrutecimiento del ambiente familiar, debido al cual se desencadenó una sutil cadena causal de violencia en cuyo final un niño es llevado a la muerte por otros niños.

Esta aproximación sociocrítica es indicada ya por el exceso semiótico del título de la historieta, puesto que “degollar” –es decir cortar la garganta– fue en Argentina no sólo el método usual con el cual los gauchos mataban a las reses, sino fue también el método con el cual se llevaba durante el siglo XIX a las personas no gratas de la vida a la muerte: “el degüello a cuchillo [...] viene de la costumbre de *degollar* las reses que tiene todo hombre en la campaña” (Sarmiento 1962: 185). Su primera aplicación sistemática al ser humano con el fin de tratar a los ciudadanos

matándolos del mismo modo como a las reses, es decir a cuchillo,⁸ – este crimen bárbaro le atribuye Sarmiento a su adversario, el dictador Manuel Rosas y a sus esbirros de la mazorca. Por lo tanto, parece como si Quiroga –y con el también Breccia– hubiesen criticado el horror de un embrutecimiento histórico que a la sociedad argentina la persigue como un muerto viviente que aparece entonces donde menos se le hubiese esperado y allí es cuando más doloroso se manifiesta, en este caso en medio de niños inocentes.

Una lectura sociocrítica de este tipo es indicada no sólo por el título de la historieta sino también por la irrupción excesiva de violencia en un contexto de aparente inocencia infantil; sin embargo, sostengo frente a tal lectura sociocrítica que ésta, a pesar de incluir la dimensión histórica, llevaría sólo a una comprensión superficial de la historieta. Igual a otras obras de arte, también *La gallina degollada* tiene varias dimensiones de significación, y entre ellas una dimensión autorreferencial, la cual es una de las características de las obras de arte. Esta autorreferencia del arte incluye de modo esencial también una metaficción y ésta, a su vez, un componente metamedial, el cual me parece especialmente importante para la pregunta que formulé inicialmente: ¿Qué es lo que vemos en la historieta concreta del medio de comunicación? A diferencia del relato, la historieta ofrece la mencionada mancha de tinta en la función de una figura Rorschach, que en primera instancia se le presenta al lector-espectador en forma de un oscilante cuadro enigmático, cuyo sentido depende de qué impulso interpretativo se deje llevar, hacia adelante en el sentido de una mancha de sangre o hacia atrás en el sentido de un sol radiante. La historieta está visualizando a través del resplandecer del sol que reaparece de forma de *leitmotiv* en los ojos de los “idiotas”, que el zeugma visual en segunda instancia se produce también en la cabeza de los “idiotas” al reconocer la

⁸ Sarmiento enumera el degüello como uno de los medios que la mazorca aplicaba para “domar a la ciudad, dejarla al fin como el ganado más manso y ordenado que se conoce” (Sarmiento 1962: 185).

impresión estética del sol que se oculta en la sangre de la gallina degollada.⁹ A diferencia de los lectores-espectadores de la historieta, a los cuales les cuesta ver la figura del sol que se oculta de forma imparcial por causa del parto anterior, en los cuatro “idiotas” se produce al parecer una sensación estética que va en dirección al arte, puesto que son capaces de descubrir en el sol tanto la belleza (“lindo”) como también la intensidad (“brilla”) y, aún más, de articular su emoción frente a esa sensación de forma espontánea, en la medida que su lenguaje rudimentario les permite hacerlo. Igualmente son capaces de redescubrir de forma espontánea la misma belleza en la sangre de la gallina degollada, lo que les parece instruir en el secreto de cómo la belleza puede ser reproducida: Ellos proceden simplemente a imitar la acción de los adultos al degollar también a ese ser que se pavoneaba por el patio igual a una gallina para reproducir la sensación estética deseada. La historieta muestra a través de los ojos resplandecientes que los “idiotas” no son ni bestias ni zombis, sino que, muy por lo contrario, son seres humanos, altamente receptivos al arte, los cuales desean reproducir la emoción placentera que se produjo al contemplar la belleza.

Al parecer estamos en frente de una historieta que a través de sus diferentes capas artísticas nos relata la historia de un asesinato cruel entre hermanos, una versión moderna del relato de Caín y Abel, en la cual la causa de la violencia despunta curiosamente en una experiencia estética, que se da a pesar del abandono social de los niños, es decir, también allí donde a los niños se les deja crecer como a animales, como si el arte

⁹ Compárese al respecto Romé/Vazquez 2002: “La operación metonímica establece una lógica que se manifiesta sintagmáticamente a través de la ‘apropiación del rojo’ proponiendo como motivación del crimen la fascinación por este color que aparece, estéticamente reforzado en el tratamiento del texto transpuesto. Es este elemento, único color en toda la producción blanco y negro, el que produce por metonimia, la cadena sintagmática que vincula el sol, la gallina sacrificada y la sangre de la hermana asesinada”.

estuviera compensando dicha falta de modo sutil para llegar a un equilibrio pérfido.

Aquello que McLuhan reclamaba para la galaxia Gutenberg, es decir la instrucción necesaria de una alfabetización previa a la inferencia de imágenes – esto es válido aquí al nivel de la percepción estética de los “idiotas”. La historieta ilustra el principio de la inferencia o –para decirlo en las palabras del crítico de los medios Jesús Martín Barbero–: En *La gallina degollada* podemos observar cómo se está negociando la “estética del reconocimiento” típica para los medios masivos, es decir, el acto de reconocer en el doble sentido de la palabra, puesto que en el reconocer y reproducir del color rojo del sol se contiene de forma paradójal el reconocimiento también del ser humano. Como seres humanos y animales al mismo tiempo, estos seres en camisas de cilicio y victimarios dependen de forma sensible del juicio estético de los lectores-espectadores quienes tienen que elegir entre la mancha en la sangre y la belleza del sol que se oculta.

¿Hasta qué punto, entonces, puede verse en esta historieta el medio de la historieta o aquello que se suele entender comúnmente por su medialidad, es decir, su ‘identidad medial’? Mi hipótesis es que *La gallina degollada* está incentivando una sutil reflexión metamedial que se encuentra ya *in nuce* en el inicio de la historieta: La secuencia inicial está dominada por repeticiones, desdoblamientos y espejismos de un sólo retrato, siguiendo a un principio de composición en la secuencia de viñetas que a nivel sintagmático se basa en la reproducción industrial, por un lado, y a nivel paradigmático en un esquematismo lleno de contrastes, por el otro. Esto se nota particularmente en el contraste entre los diseños blanco y negro a modo de un grabado en madera versus el único color que se usa, el color rojo, que se repite como *leitmotiv*, que a su vez contrasta con el color azul, que se evoca en la canción popular de Bertita. Esta mención del color azul connota –como ya se ha señalado– el poemario modernista *Azul* (1888) de Rubén Darío, y por lo tanto también el medio de comunicación

de la literatura culta, de modo que entra en juego también el contraste entre la literatura popular/basura y la literatura culta.

La reproducción industrial y el esquematismo lleno de contrastes suelen ser considerados como características de la historieta y muchas veces son alegados para determinar su medialidad cuestionable en el sentido de una literatura trivial o basura.¹⁰ El supuesto reduccionismo del esquematismo como propiedad de la historieta se desenmascara en *La gallina degollada* también mediante la figura del tipo Rorschach como cuadro enigmático del lector-espectador: Los ojos de los “idiotas” son colorados como sanguinarios y prefiguran al parecer en la retrospectiva de la lectura doble del zeugma el acto antropofágico indicado; sin embargo, observándolo de cerca son también receptivos para el arte ya que señalan que las supuestas bestias son ávidas de tener impresiones estéticas. Esta vuelta sorprendente del reduccionismo inherente de la historieta está generando una afirmación metamedial sobre el medio de la historieta justamente en el punto neurálgico de la figura Rorschach, así como ya sobresalió en la secuencia inicial de los desdoblamientos y espejismos del retrato de forma programática: La aparente historieta de horror sanguinaria revela y entraña –visto así– una reflexión refinada sobre su artificialidad supuestamente repudiable en el sentido de la reproducción de esquemas primitivos. Sin embargo, estos esquemas dan un giro sorprendente en los ojos de los “idiotas” al reproducir el arte justamente allí donde la frontera entre el animal y el ser humano se borra y en donde se sublima la responsabilidad frente a una vida verdaderamente humana. La calidad estética de esta historieta retoma la pregunta metamedial de la literatura crítica, pero remitiéndola a una percepción crítica del conocimiento del ser.

¹⁰ En los E.E.U.U. hubo inclusive en 1969 un juicio según el cual había que considerar la historieta en el caso de donaciones no como un producto artesanal sino como una obra de arte (cf. Leinen/Rings 2007: 9).

Respecto a la pregunta de qué se puede ver en el ejemplo concreto del medio de comunicación en uso, habría que constatar que –a pesar de las observaciones hechas hasta aquí y no sólo en cuanto a *La gallina degollada*–, no es posible ver el medio de comunicación de la historieta, no obstante podamos ver bien por ejemplo una mancha de tinta, es decir a otro medio de comunicación, pero de todos modos no la historieta en sí. ¿Y qué es lo que vemos en la mancha de tinta? Una cascada de medios de comunicación



Fig. 12: Artefactos (al borde dcho.)

en el peor de los casos o un modo fugaz de percepción en el mejor de los casos, pero no una cosa inequívoca ni mucho menos *al* medio de comunicación en uso. Como mucho puede verse el no funcionamiento del medio en uso, pero en ello no consiste su carácter esencial, acaso en las manchas o errores del marco, a través de los cuales se podía reconocer hasta hace poco en las versiones obtenibles en la internet que éstas al parecer eran escaneadas (fig. 12).¹¹ Entonces el velo de los pigmentos del tóner se sobrepone sobre una parte de la imagen y tapa aquello que hubiese podido verse por debajo si no fuera por el velo, pero al menos deja traslucir una parte de la imagen cual palimpsesto. Los errores del escaneado están velando de este modo la visibilidad de la viñeta, razón por la cual el ofuscamiento revela finalmente el no funcionamiento del medio escáner, pero de manera alguna la característica del medio de comunicación de la historieta.¹²

¹¹ Mi primera copia de *La gallina degollada*, la encontré en 2004 en la internet, tratándose de una versión escaneada con muchas interferencias. Desde hace algunos años existen versiones profesionales que ya no muestran estos errores.

¹² Los artefactos concretos que se encuentra en esta versión señalan no solamente el mal funcionamiento del escáner, sino indirectamente también el enmarcado característico de la historieta y de su paginación al re-enmarcarlo.

Es por ello que en la teoría de los medios de comunicación se debería distinguir de forma más precisa entre el complejo dispositivo medial por un lado y el medio de comunicación relevante desde el punto de vista de la crítica del conocimiento por el otro lado. Cuando se parte de la observación –extendiendo la argumentación de Jacques Derrida en “La ley del género”– que todo texto participa en géneros y medios, de modo que tenemos (al menos) una tríade de texto, género y medio (cf. Michael/Schäffauer 2004: 268-273), entonces pueden distinguirse dos operaciones casi opuestas de la teoría de los medios de comunicación: Análisis interesados en la medialidad –es decir la identidad del medio–, versus análisis interesados en la descripción del uso histórico del medio en cuestión. En el primer caso (el de la ‘medialidad’) podrían evitarse muchos malentendidos partiendo de un concepto fuerte del medio que habría que reflexionar según la crítica del reconocimiento, correspondiendo de esta manera por motivo de la ‘retirada de lo medial’ a una teoría negativa de los medios, así como Dieter Mersch la ha desarrollado en su ensayo filosófico sobre los medios de una *Post-hermeneutik*. A la inversa habría que reflexionar en el último caso (el del ‘dispositivo’), que siempre cuando se desea observar determinadas características y se tiende a declarar éstas como específicas del medio en cuestión, que allí surge la sospecha que no se trata de la característica específica de un medio de comunicación concreto, sino de características genéricas o textuales que como invariantes transmediales son específicas solamente según el uso histórico del medio de comunicación en cuestión, correspondiendo así a un dispositivo comunicativo – o simplemente a otros dispositivos, que por motivo de la retirada medial en su uso medial no son vistos sino desde afuera a través de metáforas más o menos desvalidas. Apoyado en una metaforología de los medios de comunicación, así como Georg Christoph Tholen la propone, puede objetarse en este sentido que las metáforas que solemos empeñar para poder identificar lingüísticamente a los medios o aun su medialidad, no son adecuadas para los medios en

cuestión, y esto es tanto más válido en una fase de cesura y mediatización¹³ recién empezando a través de los medios digitales. La gallina al borde de la galaxia Gutenberg, en esta situación de una cesura categórica tal vez ni siquiera sea la peor metáfora para responder a la pregunta: “¿Qué cosa han visto Uds.?”

Bibliografía

- Breccia, Alberto (1985): “La Gallina Degollada” / Horacio Quiroga; dibujos de Alberto Breccia; adaptación de Carlos Trillo, en: *La Argentina en Pedazos*. Buenos Aires, pp. 64-77.
- Donges, Patrick (2006): “Mediatisierung”, en: Bentele, Günter, et al. (eds.): *Lexikon Kommunikation und Medienwissenschaften*. Wiesbaden, pp. 170-171.
- Kloster, Alberto D. (2003): “Carlos Trillo. Sinónimo de éxito, permanencia y persistencia”, en: *Tebeosfera*, <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Guionistas/Carlos/Trillo.htm> (último acceso: 22/02/2011).
- Krämer, Sybille (1998): “Das Medium als Spur und als Apparat”, en: id. (ed.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Fráncfort del Meno, pp. 73-94.
- (2008): *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Fráncfort del Meno.
- Leinen, Frank/Ring, Guido (2007): “Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst”, en: id. (eds.): *Bilderwelten – Textwelten – Comicwelten. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst*. München, pp. 9-22.

¹³ Prefiero en el contexto de la teoría de los medios el concepto *mediatización* —a pesar de ser usado también en la historiografía, si bien en otro contexto— por motivos de analogía en el sentido de una ‘alfabetización mediática’, para la cual por razón de otros sistemas escriturales no se debería partir de la escritura alfabética como base normativa (cf. también Donges 2006).

- McLuhan, Marshall (1995): *Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn.
- Mersch, Dieter (2010): “Entzug des Medialen”, en: id.: *Posthermeneutik*. Berlin, pp. 148-169.
- Michael, Joachim/Schäffauer, Markus Klaus (2004): “Die intermediale Passage der Gattungen”, en: id. (eds.): *Massenmedien und Alterität*. Fráncfort del Meno, pp. 247-296.
- Quiroga, Horacio (1992): “La gallina degollada”, en: *Cuentos de Amor, de Locura y de Muerte*. Buenos Aires, pp. 43-50.
- Romé, Natalie/Vazquez, Laura (2002): “La historieta como narración paradójica: El caso de La gallina degollada”, en: *Tebeosfera*, www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/03/GallinaDegollada.htm (último acceso: 22/02/2011).
- Sarmiento, Domingo Faustino (1962): *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires.
- Schäffauer, Markus Klaus (2012): “Von Hühnern am Rande der Gutenberg-Galaxis: Was kann man in einem Comic vom Medium sehen?”, en: Berg, Walter Bruno/Reiser, Frank/Polverini, Chiara (eds.): *Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg – eine Zwischenbilanz*. Fráncfort del Meno, pp. 245-269.
- Steimberg, Oscar (1977): *Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un “arte menor”*. Buenos Aires.
- Tholen, Georg Christoph (2002): *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Fráncfort del Meno.

Lista de autor*s

María Victoria ALBORNOZ se doctoró en Literatura Hispanoamericana por la Washington University de Saint Louis, y actualmente trabaja como profesora de Literatura Latinoamericana en Saint Louis University, Madrid. Su especialidad es la narrativa hispanoamericana de los siglos XX y XXI, en particular, la representación de la violencia en la novela colombiana de finales de siglo. Entre sus últimos artículos publicados se encuentran “Del infierno de adentro al infierno de afuera: el cuerpo agónico en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo”, en *Del Género y de los Géneros 2. Fernando Vallejo: un nudo de sentido (contra toda impostura)* (2012), y “Cuerpos enfermos y torturados: una aproximación a *Delirio* de Laura Restrepo”, en *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías Corporales* (2011). Su obra creativa ha sido publicada en diversas revistas y antologías, y en 2009 publicó su primer libro de relatos: *El amor, un error de cálculo*.

Demetrio ANZALDO-GONZÁLEZ es profesor e investigador egresado de la University of California, Irvine, con un doctorado en literatura latinoamericana de los siglos XIX-XX-XXI y de la narrativa chicana contemporánea. Su estudio *Género y ciudad en la novela mexicana* (México 2003), sigue teniendo gran impacto. Ha sido profesor visitante de diferentes universidades en los Estados Unidos, Costa Rica y México. Desde el 2011 es profesor asociado y consejero académico en la University of Missouri-Columbia en donde mantiene una dinámica línea de investigación interdisciplinaria en la que conjuga las artes, las ciencias y las humanidades. Actualmente, realiza un estudio sobre las escritoras mexicanas en las que emplaza las imbricaciones entre la memoria, el mito, la revolución; es decir, la palabra, la imagen y el pensamiento: las cosmomemorias; además

de llevar a cabo un segundo estudio comparado entre la cinematografía y la literatura mexicana en relación a los movimientos sociales que continúan gestándose en el territorio mexicano.

Julia BORST es investigadora asociada en la Universidad de Bremen donde trabaja en un proyecto interdisciplinario sobre escritores afro-españoles. En 2014 se doctoró en la Universidad de Hamburgo con su tesis sobre la representación de la violencia traumática de la era pos-Duvalier en la novela haitiana contemporánea (*Gewalt und Trauma im haitianischen Gegenwartsroman. Die Post-Duvalier-Ära in der Literatur*. Tübingen, 2015). Ha publicado varios artículos académicos, entre otros en la *French Review*, *Journal of Haitian Studies* y *Research in African Literatures*. Sus campos de investigación son literaturas y culturas caribeñas, violencia y traumatismo en la literatura, teorías poscoloniales y decoloniales, estudios de diáspora y literaturas afrohispanas.

Albrecht BUSCHMANN es catedrático en la Universidad de Rostock donde enseña literaturas románicas. Uno de sus campos de trabajo son las representaciones literarias de la “violencia en cercanía social”, concepto teórico que ha desarrollado con un grupo de investigación que ya ha editado tres volúmenes de una serie al respecto, entre ellos *Literaturen des Bürgerkriegs* (Berlín, 2008). Junto con Alexandra Ortiz-Wallner publicó un monográfico sobre *Horacio Castellanos Moya y el arte de sobrevivir en Centroamérica*, en la revista *Cultura* (El Salvador, No. 101/2009). En 2012 editó *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil* (Berlín).

Frauke GEWECKE (1943-2012) fue profesora de Literaturas Románicas con especialidad en literaturas de América Latina y del Caribe en la Universidad de Heidelberg entre 1984 y 2008. Entre sus libros figuran: *Wie die neue Welt in die alte kam* (1986, libro de bolsillo 1992); *Der Wille zur*

Nation. Nationsbildung und Entwürfe nationaler Identität in der Dominikanischen Republik (1996); *Puerto Rico zwischen beiden Amerika* (2 vol., 1998); *Christoph Kolumbus* (2006); *Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region* (3ª ed. revisada y actualizada 2008); el volumen póstumo, *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre las literaturas del Caribe, de la Frontera Norte de México y de los latinos en EE.UU.* (2013) reúne un conjunto de 20 artículos de Frauke Gewecke, algunos de ellos traducidos del alemán especialmente para esta publicación.

Pierre-Paul GRÉGORIO es Catedrático de Civilización contemporánea española en la Universidad de Bourgogne (Francia). Centra su labor docente en torno al franquismo y a la Transición. Su investigación versa principalmente sobre el discurso de prensa desde una doble óptica socio-histórica y socio-política. Más particularmente, estudia los mecanismos de propaganda y manipulación y el alcance y sentido de la noción de poder fáctico para la prensa. Entre sus trabajos más recientes, ha publicado con Juan Antonio García Galindo (Facultad de Ciencias de la Información de Málaga) *Prensa, cultura y sociedad* (Pessac, 2012). De próxima publicación en Dijon (Francia), saldrá el volumen sobre “Poderes fácticos y transiciones democráticas” que recoge las intervenciones de diferentes especialistas internacionales sobre los procesos transicionales en España, América latina y Europa del Este.

Nadine HAAS cursó estudios de letras hispánicas e historia en Heidelberg y Santiago de Chile. Hizo un doctorado en la Universidad de Hamburgo y el GIGA Instituto de Estudios Latinoamericanos con una investigación sobre literatura y violencia urbana en Guatemala (*Das Ende der Fiktion. Literatur und urbane Gewalt in Guatemala*; Münster, 2013). Trabaja en el área de asuntos exteriores y cooperación al desarrollo.

Ingrid HAPKE está investigando la “literatura marginal”, movimiento literario contemporáneo en las periferias y favelas de San Pablo, en su tesis de doctorado. A diversas publicaciones en medios académicos e independientes se junta “Polifonías marginais” (2015), libro de entrevistas al respecto (en co-autoría con L. Tennina, M. Medeiros da Silva y E. Pecanha do Nascimento). Fue profesora de literatura latino-americana en la Universidad de Hamburgo y Friburgo, y, desde Berlín, actúa como agente cultural (traductora, profesora, organizadora). Uno de sus últimos proyectos tratando de cuestiones hispano-americanas fue *Be Not a Servant of Men* (Fries Museum, Leeuwarden, Países Bajos; 2013), trabajo artístico realizado en cooperación internacional sobre la relación de Menonitas y Ayoreos en el Chaco paraguayo.

Ana LUENGO es profesora en la San Francisco State University. Fue profesora visitante en la University of Washington y antes trabajó como profesora asistente en la Universidad de Bremen. Se doctoró en la Universidad de Hamburgo con una tesis sobre la memoria colectiva en la narrativa contemporánea española. Ha escrito numerosos artículos sobre la recuperación de la memoria tanto en España como en América Latina, la representación de la violencia y la resistencia en la cultura en tiempos de crisis. En el momento está trabajando en un proyecto: un libro sobre la herencia y la genealogía.

Joachim MICHAEL ocupa la cátedra de Estudios Interamericanos y Estudios Románicos en la Universidad de Bielefeld (Alemania). Es especialista en literatura y cultura audiovisual iberoamericanas. Elaboró una tesis postdoctoral en la Universidad de Hamburgo con el título de *Die steinerne Geschichte. Apokalypse und Literatur in Mexiko (La historia petrificada: apocalipsis y literatura en México)* (en preparación). Se doctoró en la Universidad de Freiburg (Alemania) sobre telenovelas latino-americanas (*Die Zäsur der Television: lateinamerikanische Telenovelas*,

2010). Co-editó las colecciones de artículos *As Américas do Sul. O Brasil no contexto latino-americano* (2001), *Passagens de gêneros na cultura brasileira. Lusorama* (2003), *Massenmedien und Alterität* (2004), *Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de género y medio* (2004) y *Machado de Assis e a escravidão* (2010). Además publicó diversos artículos sobre violencia y apocalipsis en la literatura y el cine, sobre la televisión y medios en América Latina, así como sobre literatura de la época colonial y de los siglos XIX y XX.

Guadalupe PÉREZ-ANZALDO recibió su doctorado en Literatura Latinoamericana de la University of California, Irvine, en 2006. Actualmente trabaja como *Assistant Professor* en la University of Missouri-Columbia. Ha publicado dos libros: *Memorias pluridimensionales en la narrativa mexicana. Las mujeres judiomexicanas cuentan sus historias* (El Paso, 2009) y *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI* (El Paso, 2015). Además ha publicado varios artículos en revistas literarias como *Ámbitos feministas*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Alba de América*, *Confluencia* y *Ciberletras* entre otras. Ha participado en numerosos congresos de literatura en Estados Unidos, México, España y Alemania. En el verano del 2009, fue profesora visitante como parte del programa University Studies Abroad Consortium (USAC) en la Universidad Andrés Bello de Santiago de Chile donde enseñó un curso de literatura latinoamericana.

Rafael RONDÓN NARVÁEZ es profesor de la cátedra de Literatura Latinoamericana y del Caribe en el Instituto Pedagógico de Caracas. Entre sus intereses están la violencia y su relación con el Estado en la literatura de Venezuela y el continente y también los vínculos entre la literatura y el arte. En tal sentido, ha publicado recientemente el artículo “Prostitución, Estado y marginalidad en tres obras de Chalbaud” (2014, *Theatron* 24/25)

y el libro *Las sendas del paisaje. Modernidad, nación y paisaje en la Generación del 18 y el Círculo de Bellas Artes* (Saarbrücken, 2012)

Markus Klaus SCHÄFFAUER es doctor en Filología Románica por la Universidad Albert-Ludwig, Friburgo (Br.), Alemania. Desde 2006 es profesor titular de la cátedra de Literatura y Medios de Comunicación en Español y Portugués del Instituto de Románicas de la Universidad de Hamburgo. Fue profesor visitante en las Universidades de São Paulo, Viena, Campinas y Guadalajara. Del 2006 al 2010 ocupó el cargo de Director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Hamburgo. Su tesis doctoral trata de la oralidad en la literatura argentina y su tesis de habilitación sobre la relación entre géneros y medios América Latina en el siglo XX. Es autor de varios artículos sobre géneros y medios en América Latina, así como violencia en la literatura y los medios. Tema actual de investigación, entre otros, es acerca de la complejidad.

El objetivo de los estudios del presente volumen sobre culturas iberoamericanas es analizar las estéticas de violencia en sus diversas manifestaciones mediáticas. Los ensayos aquí presentados focalizan la atención en representaciones de violencia que incluso llegan a escandalizar al público; es decir, una violencia que no se domestica ni por el disfrute voyerista ni por la condena moralista. En los textos, películas y cómics analizados en este volumen se pone de manifiesto la paradoja de una violencia narrada y/o visualizada, cuyo impacto desequilibrador no permite al público ignorar a la violencia, obligándole a confrontarla. Por consiguiente, la visión crítica de estas “ficciones que duelen” no se dirige solamente contra determinados actos violentos, sino contra la forma como se ve – o no se ve – la violencia. Además, pone en debate el escándalo de la representación cultural y artística de la violencia e insiste en que la violencia no es ni excepción, ni defecto, ni ausencia de la cultura sino más bien uno de sus elementos constitutivos.

ISBN 978-3-86219-914-3



9 783862 199143 >