

Escenas de violencia en la literatura latinoamericana de la última década del siglo
XX y comienzos del XXI: representación y estética del dolor

INTRODUCCIÓN

[...] el motivo y el móvil de toda la representación: la muerte abriéndose a la ausencia y al *absens*, o la finitud abriéndose al infinito.

Jean-Luc Nancy

La representación artística se escapa de entre las grietas de lo que no se dice en el plano de lo real. Es artificio, construcción plástica o lingüística sobre la que el *realizador* plasma una idea. En la búsqueda de lo multidisciplinario, surge la interesante propuesta de no sólo poner en comunicación áreas, sino dentro de ellas mismas, establecer lazos entre formas —géneros— y manera de proceder, en este caso, en el quehacer literario. Si bien no es novedosa en literatura la práctica de utilizar distintos géneros, sí es más reciente la aproximación que teóricos y críticos literarios han tenido hacia el hecho ficcional. A partir de la teoría de la deconstrucción y de los estudios *pos* (poscolonialismo, posculturalismo, posfeminismo, entre otros), la lectura de lo literario se ha dado desde los márgenes de cada obra. Ya no la anécdota en sí, sino el *performance* operativo que explica su “maquinaria”.

En este punto de lo que se habla es de aquellas obras en las que lo violento se convierte en materia estética: el supliciado en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo o las jóvenes sacrificadas en *La condesa sangrienta*, de Alejandra Pizarnik, por mencionar dos ejemplos, donde el crimen se transforma en materia de creación para representar algo más que una forma de violencia. En ambos casos, lo que se pone en escena es una

ritualidad que más que un lector pide por un espectador que legitime como artificio y drama, lo que observa.

En relación con el proyecto de investigación que se presenta, importa sobre todo el punto de encuentro entre lo narrativo y lo dramático, es decir, el momento en que el texto narrativo se vale de recursos escénicos y estéticos para subrayar la emotividad de la anécdota que se cuenta en historias con personajes femeninos. Es decir, la representación, y la *suprarrepresentación* de lo violento, según propone Nancy, “[...] es la revelación invertida, la revelación que, al revelar, no retira lo revelado sino que, por el contrario, lo exhibe, lo impone e impregna con él todas las fibras de la presencia y del presente.”¹ Supone la *sobreexposición* de lo ya de por sí doloroso.

La hipótesis que se establece en cada capítulo, en términos generales, responde a la idea de que las escenas de violencia y su representación están presentes en la narrativa latinoamericana de finales de siglo XX y comienzos de XXI, como un *performance* sobre el que basan su carácter estético. El objetivo general, en este sentido, ha sido analizar en cinco artículos la narrativa de obras que reflexionan alrededor de los temas de violencia, representación y literatura.

Por otro lado, los objetivos específicos se centraron en analizar dos escenas de representación y violencia en *2666* de Roberto Bolaño; revisar la retórica de la violencia sobre la que se configura *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya; destacar la caracterización de la mujer chiapaneca como una representación de la violencia en Carlos Ímaz, en algunos textos del Subcomandante Marcos y en ciertos escritores indígenas; relacionar la novela negra con la narconovela en *Señor Sombra* de Óscar Collazos, para rastrear los recursos narrativos con que se caracteriza la violencia colombiana.

¹ *La representación prohibida*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2006, pp. 46-47.

Confrontar las funciones violentas y mórbidas de lo femenino y lo masculino en la narrativa de Fernando Iwasaki.

El proyecto pretende fortalecer el cuerpo académico “Lingüística y Poética”, de la Facultad de Humanidades de la UAEMex con la red de trabajo que se propone establecer, por medio de este proyecto, con el cuerpo académico “Literatura: confluencias, divergencias, cruces y fronteras” de la Universidad Veracruzana. Este enlace ofrece la posibilidad de desarrollar este proyecto en una serie de ponencias tanto en la Universidad Veracruzana como en la Uaemex, así como en un libro final resultado del trabajo de un año y de las reflexiones críticas que se desarrollen en estos encuentros.

Asimismo, se vinculará al proyecto un trabajo de tesis de licenciatura que culminará al finalizar el año de investigación.

Desde visiones particulares, cada uno de los ensayos de esta investigación revisará una narración distinta sobre la base teórica de la representación y puesta en escena de la violencia como construcción estética. Para ello se hará una aproximación desde las reflexiones de pensadores como Jean-Luc Nancy y Louis Marin, así como desde propuestas en las que se pone en diálogo el pensamiento de otros críticos posmodernos, como en el trabajo de Maya Aguiluz Ibarquén. La intención es proponer una forma de trabajo en la que las categorías teóricas de estos investigadores sirva de sustento en el análisis de los trabajos literarios.

Al término del proyecto de un año se entregará un **libro** conformado por cuatro ensayos representativos del tema propuesto. Asimismo se organizará una presentación de ponencias en la Universidad Veracruzana y otra en la UAEMex, y se dirigirá y concluirá una **tesis** de licenciatura. Paralelamente al desarrollo de estos eventos los participantes de la investigación participarán en diversos congresos en los que se reflexionará sobre el tema central de este proyecto.

Poética urbana en 2666 de Roberto Bolaño: una deconstrucción de la violencia

Berenice Romano Hurtado

La trama literaria surge cuando la apariencia no se corresponde con la realidad. La ciudad es el espacio donde más posibilidades hay de distanciamiento entre el mundo de las apariencias y el mundo del ser: el anonimato, el crimen.

Francisco Joaquín Cortés García

La representación artística se escapa de entre las grietas de lo que no se dice en el plano de lo real. Distinta, al margen de lo que se entiende inmanente a la realidad, es decir, de lo expuesto como constatación artificial de lo concreto, la literatura encuentra en la materialidad de lo urbano el lugar para decirse. En esta línea, la novela 2666 de Roberto Bolaño desarrolla su trama en espacios urbanos que hablan sin hablar y que posibilitan su reformulación. De esta manera, Bolaño no interpreta y denuncia la realidad, sino que llena con ficción los vacíos que ésta deja.¹ No busca la denuncia, sino el “[...] *compromiso estético* que se traduce en una apuesta por la ficción.” (Donoso, 2009: 129).

1. Poética de la ciudad

Rita Laura Segato, antropóloga y etnomusicóloga argentina, reflexiona acerca de los crímenes de Ciudad Juárez, México, para dar una interpretación de los motivos alrededor de los asesinatos de mujeres. Parte de su propuesta dice que hay una *lengua del feminicidio* que “utiliza el significante *cuerpo femenino* para indicar la posición de

¹ En esta línea cfr. Paz Balmaceda García-Huidobro, “La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin.” Balmaceda se pregunta: “¿Cómo puede una novela repetir la violencia? ¿Cómo puede representarse lo que sucede en el norte de México hoy? ¿Cómo representar sin explicar o interpretar? [...] No menos importante es la discusión del sentido de representar la violencia mediante la ficción. ¿Para qué escribirla? ¿Puede la literatura conseguir representarla en su cabalidad y complejidad?” (2010: 328).

lo que puede ser sacrificado en aras de un bien mayor, de un bien colectivo, como es la constitución de una fraternidad mafiosa.” (2004: 11).

En esta misma idea, Bolaño no sólo entiende el cuerpo muerto de las mujeres como un discurso, sino que edifica a Santa Teresa —espacio donde suceden los crímenes— sobre un código poético que alcanza a los personajes en situaciones, sueños y diversos sentimientos respecto de lo que el espacio urbano supone para ellos. De esta forma, en *2666* se puede entender a la ciudad como una experiencia lingüística para quienes la habitan. Esto se lee por lo menos en dos planos con vasos comunicantes; por un lado, el más evidente, en el lenguaje de los asesinatos,² y por otro, en el de la *realidad* de los personajes.

Bolaño ensaya una suerte de quiasmo sensorial al poner del lado de las mujeres muertas el espacio y el lenguaje de lo real, y en el resto de los personajes las atmósferas y expresiones de lo onírico o surreal. La novela está dividida en cinco partes: la primera cuenta la relación extravagante entre cuatro críticos literarios especialistas en el escritor Benno von Archimboldi; la segunda, expone la existencia de Amalfitano, quien se debate entre el tedio y el miedo; la tercera narra la labor periodística de Fate, un estadounidense que visita Santa Teresa para hacer la crónica de una pelea de box. La cuarta parte es la de los crímenes, y la última es la que narra la vida del escritor Archimboldi.

A cada una de estas partes corresponde un protagonista colectivo o individual; es decir, los críticos, Amalfitano, Fate, las muertas y Archimboldi, respectivamente. Desde distintos momentos y con diversos cometidos, cada uno de los personajes llega a Santa Teresa. La atmósfera que se recrea en torno a la anécdota de cada uno de ellos siempre

² “[...] en Santa Teresa los cuerpos hablan: están marcados por todos lados y siempre desautorizan las versiones oficiales de un culpable único, de un solo monstruo donde confluye todo el mal y el horror de la ciudad fronteriza.” (Burgos, 2010: 471-472).

es una de bruma e incertidumbre. En “La parte de los críticos” Pelletier, Espinoza y Norton están sentados en el bar de un hotel de Santa Teresa y “afuera el aire tenía una textura líquida. Agua negra, azabache, que daba ganas de pasarle la mano por el lomo y acariciarla”. (Bolaño, 2010: 147). En la segunda parte, Amalfitano dice que se dedicará a recoger anécdotas,

historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico, que es nuestro amigo aquí presente, o lo que él nos quiere mostrar, su aparente orden, un orden de carácter verbal que esconde, con una estrategia que creo comprender pero cuyo fin ignoro, un desorden verbal que si lo experimentáramos, aunque sólo fuera como espectadores de una puesta en escena teatral, nos haría estremecernos hasta un grado difícilmente soportable. (Bolaño, 2010: 225).

Es decir, otra vez la idea de una urbe sostenida sobre un lenguaje caótico difícil de descifrar. En “La parte de Fate”, el periodista:

pasó por lugares en donde había casas y restaurantes y jardines con flores blancas y coches mal estacionados, pero en los que no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre. Distinguió [...] polvaredas a las que los faros del coche, o las sombras que los faros producían, prestaban ropajes fabulosos, humanos, como si las polvaredas fueran mendigos o fantasmas que saltaban junto al camino. (Bolaño, 2010: 342-343).

El espacio de bruma se repite; el miedo determina la recepción de los lugares desde la perspectiva del extranjero.

Estos pasajes son representativos, por un lado, de la sensación de irrealidad que cruza en general todo el libro y, por otro, de la ciudad como categoría lingüística que requiere interpretación, al desplegarse como imagen o símbolo dentro de una puesta en escena. Es decir que la “[...] ciudad es una experiencia lingüística; es más, no hay

experiencia extralingüística fuera de la ciudad, como en una suerte de círculo hermenéutico gadameriano. La imaginación del poeta siempre hallará la *diferencia* para componer la trama literaria.” (Cortés, 2003: 169).

Así, es una constante en la novela la representación de espacios que borronan la realidad bajo la mirada difusa, confundida por el miedo, de quienes la habitan.

“La parte de los crímenes” se distingue en este punto. En ella no falta la atmósfera surreal que provoca el terror, sin embargo ha sido intención de Bolaño marcar este apartado con el tono de un reporte policíaco, como si las narraciones de los asesinatos fueran documentos jurídicos. De esta forma, con la descripción de los cuerpos, se busca que “la dimensión expresiva de la violencia” prevalezca. (Segato, 2004: 15). “La parte de los crímenes” comienza:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas.

Entre otras anécdotas, esta cuarta parte se concentrará en describir el hallazgo de cuerpos de más de cien mujeres asesinadas con crueldad. La numeración empieza en enero de 1993 y lleva un orden cronológico que termina en diciembre de 1997. En este apartado es notable el cambio en el tono de la narración; le importa a Bolaño dejar de lado hasta cierto punto el lenguaje más metafórico, el de la atmósfera velada, para hacer un relato directo, que exhiba en todo su dramatismo lo terrible de los crímenes, y que abra la suspicacia del lector en torno al supuesto seguimiento de las investigaciones policíacas.

La novela se conforma, entonces, de dos dimensiones narrativas con una misma base. El miedo está en esa superficie de soporte que, sin embargo, como he dicho, lleva por distintas sendas los dos planos del lenguaje. Uno que busca la representación más directa de la realidad, con su brutalidad y su terror, y otro que parece ser la quintaesencia de aquél: lo intangible, irreal, que se siente desvinculado de la realidad concreta y que sin embargo corresponde a lo más hondo de ella, al sabor, olor y colores del miedo y de la muerte.

En la suma de estos dos planos, en su confrontación y en sus diferencias, Bolaño elude una caracterización de la ciudad que se sostenga en imágenes. No se conoce Santa Teresa por una serie de fotografías que busquen representarla “tal cual es” en su dimensión física, sino que el escritor opta por la elipsis para hablar de la ciudad sin hacerlo directamente. Para suponer desde una visión literaria que lo urbano se conforma con una pila de cadáveres y la emoción que ésta provoca. Es, desde la poética de Bolaño, una ciudad que no se percibe con la mirada, sino con el cuerpo, es decir, un espacio que no se ve, pero se vive.

2. El cuerpo extraño como *indecidable* derridiano

En una entrevista que Catherine Paoletti hizo a Jacques Derrida, el filósofo francés afirma:

Para mí, lo indecible es la condición de la decisión, del acontecimiento, y [en relación con] el deseo, es evidente que si yo supiese y pudiese decidir de antemano que el otro es efectivamente el otro identificable, accesible al movimiento de mi deseo, si no hubiese siempre el riesgo de que el otro no estuviese ahí [...], si no hubiese ese riesgo marcado por la indecidibilidad, no habría deseo. [...] lo mismo que la muerte, la indecidibilidad, [...] es la condición del movimiento de deseo que, de otro modo, moriría de antemano. (1989).

La muerte y el deseo se entienden como indecibles en el pensamiento derridiano; es decir, como puntos de indeterminación que le permiten al sujeto que los piensa estar próximo y ajeno a la vez. Lo mismo puede funcionar para la violencia, específicamente, para la violencia del deseo o el deseo de la violencia. En ella, igual que en la respuesta de Derrida respecto del deseo, el otro no es identificable, no es en verdad accesible y por ende hay una sensación de que está y no está continuamente. En esa medida, el otro a quien se violenta se entiende como un extraño: es el cuerpo ajeno que se quiere dominar. La indecibilidad determina la violencia precisamente porque muestra a la víctima como una amenaza indeterminada; el criminal se apropia de un cuerpo a través de la muerte que otorga, ésta es condición de movimiento del deseo. “[L]os indecibles rompen con las convenciones, con la fragilidad y el artificio de las divisiones más vitales para quedar en *la zona de en medio*, un espacio fundacional que sociológicamente se reconoce como el tercer espacio de socialidad.” (Aguiluz, 2009: 246).

Por ello, precisamente en los puntos de indeterminación, en los indecibles, es que surge lo extraño en el ámbito social. En los rincones que las sombras no revelan, en el *entre dos*, en el margen indefinido. “La figura del extraño no forma un quiasma con otro, por principio desdice la mutua referencialidad. Habla más bien de su arribo tardío a la repartición de posiciones en un lugar porque un *extraneous* se hace presente en tanto exceso transgresor.” (Aguiluz, 2009: 11).

El extraño es un personaje recurrente en la narrativa de Bolaño; en *2666 el otro cuerpo* es en primer término, el de las mujeres muertas. Desde una mirada fuera del crimen y sus motivaciones, las mujeres de Santa Teresa, jóvenes obreras en su mayoría, se entienden como ese “exceso transgresor” que pareciera necesario limitar. Lo humano

se desecha como parte de su naturaleza y objetualiza en algo que por extraño inquieta. Es decir, lo femenino se reduce a lo diferente incomprensible que con su anulación reafirma la legitimidad del otro: “[...] el derecho a existir de uno coincide con la negación del otro [...]” (Aguiluz, 2009: 84).

El cuerpo muerto es el tercer elemento —figura límite (Aguiluz, 2009: 83)— que surge del momento de violencia. Es el que está entre lo uno y lo otro, en-medio del desconcierto y la indeterminación porque la muerte en este caso resulta inútil e inexplicable. De ser mujeres se transforman en existencias sociales inquietantes que suponen la ambivalencia de lo extraño, en un mismo movimiento de aproximación y desapego con su agresor. El asesino desaparece, y lo que resta del encuentro violento, lo que parece sobrar como excedente, como *suplemento* derridiano, es el cuerpo sin vida. “El ser humano como residuo. [...] despojos sociales que nadie reclama ni a nadie interesan.” (Burgos, 2010: 465-466).³

Una de las muchas descripciones de 2666 dice:

El cuerpo fue hallado semienterrado a unos cincuenta metros del camino que cruzaba El Rosario y que lo conectaba a una carretera de terracería que salía por la parte este del barranco de Podestá. [...] Según los forenses la muerte se debió a estrangulamiento, con rotura del hueso hioides. En el cadáver, pese a su estado de descomposición, era posible apreciar huellas de golpes producidos por un objeto contundente en la cabeza, manos y piernas. Probablemente hubo violación. [...] No hay identificación, aunque sus datos coinciden con los de Guadalupe Guzmán Prieto, de once años de edad [...] se realizaron estudios de antropometría y odontología para establecer la identidad, con resultados positivos. Posteriormente se le practica al cadáver una nueva necropsia y se confirman los golpes y hematomas en el cráneo, la esquimosis en el cuello, así como la rotura del hueso

³ En esta línea, Silvia Carreras menciona que: “El sacrificio es encarado, a partir de las investigaciones de René Girard, desde un punto de vista diferente y estimulante, según el cual en las sociedades arcaicas los hombres no eran capaces de reconciliarse sino a costa de un tercero, la víctima propiciatoria, llamada por los antiguos griegos, el *phármacos*.” (2003: 99). Que es lo que sobra, el ser humano desecho. De ahí que Derrida retome el término para decir que el *pharmakon* es un indecible al que ...

hioides. [...] Se detectan asimismo golpes en el muslo derecho y en los glúteos. (682).

El suplemento en este caso está en las marcas que derivan el sentido del cuerpo muerto hacia otros caminos. El significado del crimen se disemina y alcanza a las muertas que ya están señaladas hacia el futuro por esa repetición de asesinatos que se ha dado en Santa Teresa.⁴ La diseminación, por ende, también viene de antes: las heridas, las señales en el cuerpo, son las huellas de las muertas del pasado, de las que ya aparecieron y de las que aparecerán incluso después del momento en que una viva se transmute en muerta. En este sentido, el cuerpo muerto no sólo habla porque, en una idea superficial, dice algo de su verdugo, sino porque en la enumeración de Bolaño los más de cien cuerpos se vinculan en puntos que exceden los motivos del criminal. Mujer, pobre, obrera; joven mutilada que resulta de la suma de todas las muertas en un solo cuerpo traspasado. Muerte diferida, pospuesta otra vez en cada nuevo hallazgo, en un cuerpo que parece torturado sin fin:⁵ “[...] un solo cuerpo desaparecido, vejado, mutilado y asesinado *incontables* veces.” (2009: 135).

El narrador de Bolaño nombra a la muerta, describe su ropa y su apariencia, cuenta el contexto del crimen; trata de devolverle una presencia que, sin embargo, supone una ausencia previa al deceso mismo.⁶ El nombre que no designa, que se ubica en el *entre* de dos momentos —el del cuerpo vivo y el del cuerpo muerto— es el

⁴ La repetición es una fórmula en la estructura de la novela que ayuda a poetizar una realidad indecible. En esta idea, Ángeles Donoso dice que: “La repetición es un acto de violencia que hace visible en su exceso, en su insistencia, aquello que en un principio no era visible ni decible. La repetición (como modo de ordenamiento de la ficción) indicaría que la novela es distinta e irreductible al recuento histórico de ciertos hechos, en el sentido de que siempre se configura en un exceso imposible de resolver solamente en términos socio-históricos.” (2009: 134).

⁵ En el *Leviatán*, según Maya Aguiluz “el Estado moderno se recrea como *un cuerpo hecho de muchos cuerpos*, puesto que una multiplicidad de individuos habría de delegar su poder a un cuerpo excéntrico a su esfera de relaciones humanas.” (2009: 318).

⁶ Maya Aguiluz Ibargüen cita a Giorgio Agamben, quien dice que: “La presencia de las ausencias es una pieza interpretativa de corte filosófico que rompe el binarismo entre vivos y muertos, se encuentra entre los significantes como el vagabundo o el espectro insepulto, entre los griegos, y los espíritus, *ahayus* o ánimas protectoras en culturas mesoamericanas y andinas, y se trata de verdaderos puentes entre el mundo de los vivos y los muertos” (2009: 106). Es decir, el nombre puede representar una “aparición” por medio de la memoria, pero no al sujeto ausente.

vínculo que relaciona la identidad viva con el cuerpo que ya no porta nada, ni siquiera el rótulo que indica que se *es*. Derrida dice que para que una firma, un nombre, sea legible, debe poder repetirse; es decir, en el caso de la historia, como discurso que se repite, como los crímenes que son una eterna iteración que respaldan el único nombre, el de *las muertas de Juárez, las muertas de Santa Teresa*.⁷

En un régimen de soberanía [señala Rita Laura Segato], algunos están destinados a la muerte para que en su cuerpo el poder soberano grave su marca; en este sentido, la muerte de estos elegidos para representar el drama de la dominación es una muerte expresiva, no una muerte utilitaria. [...] todo acto de violencia, como un gesto discursivo, lleva una firma. [...] En este sentido, la firma no es una consecuencia de la deliberación, de la voluntad, sino una consecuencia del propio automatismo de la enunciación: la huella reconocible de un sujeto, de su posición y de sus intereses, en lo que dice, en lo que expresa en palabra o acto. (2004: 6-7).

El cuerpo semienterrado, más allá de devolver presencia a una desaparecida, supone también la reafirmación de la presencia del criminal. El asesino “[...] quiere derribar para sentir que él aún existe y el otro ya no. Pero [este] no debe desaparecer enteramente, su presencia como cadáver es indispensable para lograr ese sentimiento de triunfo”, de pertenencia a la fratría que comenté al inicio.

Sin embargo, en la novela el nombre permite que los cuerpos no sean sólo carne apilada y carpetas sin identificar. Devuelve una identidad que, aunque trastocada, la integra al cúmulo de identidades que se desvanecen en Santa Teresa.

El otro extraño es el extranjero. Los cuatro críticos literarios —Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton—; en la segunda parte, Amalfitano y su hija Rosa; después Fate; y, finalmente, Archiboldi y su sobrino Hass,

⁷ Incluso el efecto de este nombre puede ser el que señala Aguiluz respecto de los asesinados: “[...] la víctima no sólo es asesinada sino que a través de un fenómeno de transfiguración viene a ser objeto de reverencia, incluso al punto de convertirse en héroe fundador para la comunidad. [...] los medios de comunicación de las sociedades modernas juegan un papel central en la construcción y difusión (inmediata) de sucesivas víctimas sacrificiales.” (2009: 329).

el supuesto asesino. Todos los personajes centrales son extranjeros en Santa Teresa. Maya Aguiluz cita a Bauman y dice que: “El momento de mayor ‘confusión, turbación y terror’ se da cuando ‘los extraños’ se convierten en vecinos y forasteros a la vez [...]” (2009: 189). El problema radica, como agrega Rita Laura Segato, en que “‘extranjero’ y ‘extraño en la comarca’ son transformados en categorías de acusación y se confisca la posibilidad de hablar ‘desde fuera.’” (2004: 13).

De ahí la percepción distorsionada que Bolaño traduce en los espacios oníricos a los que antes aludí. En este caso, “[...] los cuerpos extraños [...] ocupan una posición ‘intramurallas’, pero sus movimientos descolocan los lugares fijos, ‘están fuera y dentro’ y sus desplazamientos pueden hacerlos pasar por ‘enemigos interiores’ [...]” (Aguiluz, 2009: 82). Por ello que los habitantes de Santa Teresa, que se relacionan con los extranjeros, marquen su distancia ya sea con recelo o con la burla y la ironía frente a lo que el otro ignora.

La diferencia territorial y cultural que supone Santa Teresa como ciudad fronteriza, es la misma que cada personaje extranjero carga y padece dentro de la *extrañeidad* del espacio. Los críticos literarios de la primera parte, llegan a Santa Teresa en busca de Archimboldi, el escritor de culto motivo de sus investigaciones. Paulatinamente, conforme ven que sus pesquisas son inútiles, va perdiendo sentido su presencia en un lugar que les parece hostil y llano. Porque hay una:

[...] asociación entre el espacio de la ciudad con el peligro que no tiene que ver con los otros exclusivamente, sino con el hecho de haberse gestado desde hace tiempo una transformación espacial: el ámbito de la ciudad cubierta de un halo barbárico y salvaje que se traduce en una atmósfera de miedo omnipresente. (Aguiluz, 2009: 236).

Así, Amalfitano llega a Santa Teresa huyendo de Chile y de un divorcio; el miedo que emana de la ciudad lo va envolviendo hasta sentir que ha llevado a su hija Rosa a un

inminente peligro y decide sacarla de ahí. Fate ayuda a Rosa a hacerlo, después de que él mismo ha constatado los núcleos criminales que se mueven en Santa Teresa. El único detenido como sospechoso de los asesinatos es Hass, un alemán.

De esta manera, dentro de la novela los extranjeros se conforman como “figuras en continua errancia y movimiento, *homo transiens*: caen por eso más allá y más acá de la posibilidad del nombre, ingresan en el terreno resbaladizo de lo innombrable, o lo *indecidible*.” (Aguiluz, 2009: 82). No porque en verdad no se puedan denominar, sino porque su identidad no se puede fijar debido a que no se reconocen en el espacio que habitan. En 2666, además, la ciudad no los reconoce a ellos. Se vive continuamente una especie de agresión contra la identidad, que proviene de la violencia desmedida contra la integridad humana y del espacio incendiario que los circunda.

De esta forma queda de manifiesto que el sitio social supone un entramado complejo de cuestiones cognitivas, estéticas y morales; es lugar de encuentro, es decir, espacio donde los personajes se cruzan y se determinan mutuamente en *secuelas* de esas aproximaciones, lejanías y fronteras. (Aguiluz, 2009: 187-188).

3. Estetización del miedo en dos escenas-espejo

Lo que vincula a los personajes, entonces, no es ni la territorialidad ni la cultura, mucho menos el reconocimiento del otro como próximo; lo que los relaciona, con un hilo que cruza todas las historias y metatextos de la novela, es la angustia, que se inhala de la ciudad y que condiciona las acciones de los personajes.⁸

⁸ “El miedo a lo que viene [dice Aguiluz] se ha transformado en angustia [...] porque lo que pudiera estar por venir no es algo previsible que ya conocemos (algo que es temible, pero ha sido registrado por el conocimiento de alguna manera) sino algo imprevisible [...] algo desconocido y aterrador, ante lo que sólo podemos tener angustia y no miedo, como diría Freud.” (2009: 341).

La propuesta de Bolaño es que las manifestaciones del mal tienen el mismo origen. Ya sean las dictaduras, los genocidios o los crímenes de cualquier tipo, todos nacen en la limitación del ser humano, en su imposibilidad por reconocer y legitimar la presencia del otro en el mundo.

De ahí que sea una constante en la construcción de Bolaño mostrar escenas de violencia e intolerancia que se repitan, sin importar el territorio o la cultura: policías que violan a las prostitutas detenidas, intelectuales que muelen a patadas a un taxista por una pequeña discrepancia, esposos que no se consideran criminales si violan a su mujer, amantes que asesinan en un “arranque de pasión”.⁹

Asimismo, se duplican los efectos de estas acciones —el miedo, el horror, el desconcierto ante el extraño—, el sentimiento se repite en los diversos personajes que revisa el texto. Una de estas escenas que duplican, escenas-espejo, la protagoniza un sueño de la crítica literaria Liz Norton, en la primera parte, y encuentra su reflejo en otro sueño, el de la diputada Azucena Esquivel Plata, en “La parte de los crímenes”.

En “La parte de los críticos”, cada uno de los académicos que está tras los rastros de Archiboldi va mudando su actitud conforme pasan los días de su visita en Santa Teresa. No es sólo la decepción al reconocer que no encontrarán a su escritor; la ciudad causa en quienes la respiran un efecto de corrosión y enfermedad que, sin que ellos puedan determinar, los trastoca.¹⁰

Norton no sólo pierde el interés en un esperado encuentro con Archiboldi, sino que banaliza la relación amorosa que alternamente tiene con Pelletier y con Espinoza. Al final de esta primera parte, después de que los dos hombres están a la expectativa de

⁹ Son seres “atemorizados por el hecho de poder perder su vida a manos de otro, pero bajo la angustia de poder matar a ese mismo otro” Maya Aguiluz cita a Judith Butler, 2009: 321.

¹⁰ Patricia Espinosa señala que los personajes de *2666* “[...] se ven en algún momento enfrentados a torcer el curso de sus vidas [...] cada personaje se ve enfrentado a un punto de fuga que lo desterritorializa, que lo hace devenir otro [...]” (2006: 2).

a quién elegirá, ella inesperadamente vira su interés amoroso hacia Piero Morini. No se trata de un mero vaivén de sus emociones; como se ha dicho, la ciudad transforma a los personajes, y parte del abrupto cambio que sufre Norton tiene que ver con un enfrentamiento con sí misma y la ruptura de sus relaciones amorosas como resultado de ese autoconocimiento.

Muestra de ese proceso se representa en una de las últimas noches de Norton en Santa Teresa. Dice el pasaje:

En la habitación de Norton había dos espejos en vez de uno. El primer espejo estaba junto a la puerta, como en las otras habitaciones, el segundo estaba en la pared del fondo, junto a la ventana que daba a la calle, de tal manera que si uno adoptaba determinada postura, ambos espejos se reflejaban. (Bolaño, 2004: 149).

Los espejos que se miran suponen una repetición al infinito. Es un juego a la mirada en el que se cree estar ante imágenes que se multiplican hacia un fondo del que no se percibe el límite, cuando podría creerse, también, que se trata de un solo momento diferido en un espacio y en una temporalidad visuales.

Más adelante, la mujer comienza a soñar:

En el sueño de Norton ésta se veía reflejada en ambos espejos. En uno de frente y en el otro de espaldas. Su cuerpo estaba ligeramente sesgado. [...] De pronto Norton se dio cuenta de que la mujer reflejada en el espejo no era ella. [...] recorrió la habitación con los ojos intentando descubrir el lugar exacto en que se encontraba la mujer, pero le fue imposible verla. Para que se reflejase en ambos espejos, se dijo, tenía que estar justo entre el pequeño pasillo de entrada y la habitación. Pero no la vio. Al mirarla en los espejos notó un cambio. El cuello de la mujer se movía de forma casi imperceptible. Yo también estoy siendo reflejada en los espejos, se dijo Norton. Y si ella sigue moviéndose finalmente ambas nos miraremos. Veremos nuestras caras. [...] Es igual a mí, se dijo, pero ella está muerta. (Bolaño, 2004: 154-155).

Que Norton comience a soñar con el juego que los espejos puede producir, permite que Bolaño cree una propuesta en torno al reflejo, la repetición y la idea del doble. En este caso, más allá del doble siniestro de Freud, lo que se tiene es la duplicidad de uno para reconfigurar al otro. En un primer intento, la imagen supone el reflejo de alguien más, pero el rebote de uno de los espejos no le devuelve la misma imagen, sino otra que le da la espalda, como si fuera posterior, como si siguiera a la silueta que se ve de frente en un movimiento circular, también de repetición, también imposible. El cuerpo sesgado, inclinado a un lado, pareciera espiar a su contraparte. No se encuentra: el *uno* no se alcanza en la mirada y a cambio se halla al *otro*. Pero no como una intrusa que se oculta en las sombras de la habitación, sino como el reflejo de ella misma en un cuerpo distinto.¹¹

Sin embargo, es otra que está muerta, sesgada, es decir, partida en la imagen. De tal forma que el sueño de Norton remite a las mujeres muertas de Santa Teresa y a su propia condición de mujer. Ser mujer en Santa Teresa, incluso sin importar que se es extranjera, muestra la muerte más próxima y posible.¹² De ahí también la reformulación de la propia identidad y las decisiones que la académica tomará al otro día: terminar sus relaciones amorosas y salir rápidamente de Santa Teresa.

En esta idea de que el momento de los espejos es uno vinculado a otro que ya ha sucedido o que está por venir, la habitación de Norton, así como la percepción que los

¹¹ Ángeles Donoso cita a Nelly Richard para decir, acerca de la novela de Bolaño, que: “Esta *incertidumbre* que el arte crea es aquello que Richard identifica como el ‘desacomodo de la imagen’ producido por el arte”. (2009: 126). En relación con la escena del espejo, la cita puede entenderse literal y figurado al mismo tiempo. No es sólo, como dice Richard, que la *différance* —según Derrida—, suponga la posibilidad de esa otra mirada de la realidad de la que resulta el arte, sino que en este caso el desacomodo de la imagen, el sesgo, supone también un detonante de lo que es artístico, ya que con la frase, Bolaño no sólo explica la confusión visual del personaje, también poetiza el cuerpo de la mujer que se mira y lo muestra fragmentado. En este caso, decir cuerpo fragmentado tendrá que ver con cuerpo femenino traspasado. Funciona, entonces, como metáfora de aquello que es lo más terrible de la violencia.

¹² En este sentido, Manuel Asensi dice: “Blanchot decía que para hablar debemos ver la muerte detrás de nosotros, que cuando hablamos nos apoyamos en una tumba [...] y Derrida argumentaba que decir ‘yo soy’ equivale a decir ‘yo estoy muerto [...]’” (2010: 347).

espejos le dan de la realidad, encuentran su instante previo o posterior en una escena narrada en “La parte de los crímenes”. La diputada Azucena Esquivel Plata está en Santa Teresa por dos días, va tras la pista de Kelly, su mejor amiga, quien ha desaparecido en Santa Teresa después de haberse vinculado con una red de droga y prostitución.

Por los rasgos de la habitación, parece que duerme en el mismo hotel en el que estuvo o estará Norton. Dice la mujer, en una charla con el periodista Sergio González:

Di vueltas por la habitación. Me fije en que había dos espejos. Uno en un extremo y el otro junto a la puerta y que no se reflejaban. Pero si una adoptaba una determinada postura, entonces sí que un espejo aparecía en el azogue del otro. La que no aparecía era yo. (Bolaño, 2004: 776).

La escena supone tres momentos de interés. El más evidente que, una vez más, estar en Santa Teresa implica una experiencia sensorial que pone a los personajes en un límite que no son capaces de definir, pero que los lleva a vivencias que los desconciertan. El segundo punto es la escena repetida, pero no idéntica. La idea de diferir un momento, diseminarlo, supone una multiplicación del mismo —como la imagen de los espejos—, que en apariencia se repite, pero que en realidad carga su significado en cada iteración. Este es el suplemento, lo que se da de más y de menos en la repetición. En el caso de la escena de la diputada los espejos no se reflejan, a diferencia de los de Norton. Esto produce cambios también en la reacción de las mujeres; la escena de Norton se prolonga por varias páginas, el túnel en espiral que forman los espejos que se refleja la envuelve en una especie de vértigo que la hace caer. Se duerme, sueña con una muerta que quizás sea ella misma a pesar de que no se reconoce. Azucena, en cambio, lejos del mundo ficcional al que está familiarizada Norton, vive el momento con más entereza. Mientras que los espejos de Norton parecen pozos que podrían tragársela, los de Azucena lucen

planos, lo que se ve en ellos no es la imagen de uno en otro, sino el azogue, el mercurio del espejo, que tal como está descrito pareciera ser sólo una cubierta lisa, de plata líquida, que no refleja nada más que a sí misma. Por eso no se ve Azucena, la superficie llana de los espejos no la atrae hacia dentro de su profundidad, sino que impide el reflejo.

El tercer punto de interés es que, después de leer que Norton no se reconoce en la imagen que ve y de que Azucena no se encuentra en los espejos, se puede creer que la mujer que ve Liz es Azucena y que si la diputada no se ve reflejada es porque está en otro espacio. También, que si Azucena no se encuentra en los reflejos y pasa la noche “[...] haciendo comprobaciones y ensayando posturas” para tratar de mirar su reflejo, en una situación cada vez más inquietante, supone lo inútil de la búsqueda de su amiga Kelly. Quizás la muerte que vio Norton tenga que ver con el final de las pesquisas de Azucena. Es decir, las imágenes y posibilidades de combinación se detonan en los espejos y lo que resulta de este juego de imágenes es la propuesta de Bolaño, que una vez más subraya la importancia de la identidad femenina diferida en otras mujeres y la posibilidad del viaje vida-muerte intrínseco en ellas.¹³

En este sentido, las dos escenas funcionan como el espejo de la otra, no para repetirse, sino para refigurarse en un tercer elemento que supone un punto impreciso — *indecidible*— que excede su primer significado. La primera escena descrita sucede en el sueño, en el inconsciente de Norton en un momento que extiende su halo onírico hasta fuera del sueño, una vez que ha despertado. Azucena, por su lado, está despierta; en la

¹³ La idea de la imagen duplicada es constante en *2666*. En “La parte de Amalfitano”, éste recuerda a su exmujer y trata de imaginarla: “[...] vio los dedos de Lola, las muñecas de Lola, los ojos inexpresivos de Lola, vio a otra Lola reflejada en el azogue del ventanal, flotando ingrávida sobre el cielo de París, como una fotografía que está trucada pero que no está trucada, flotando, flotando reflexiva sobre el cielo de París, cansada, enviando mensajes desde la zona más fría, gélida, de la pasión” (235). Bolaño también juega con la palabra *azogue* para usarla como hasta ahora, en vinculación con el mercurio, es decir como reflejo, pero además desliza el significado en la misma frase hacia otra de sus acepciones para transformarla en navío: “[...] y de este conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor.” (264).

suma del momento de sueño de Norton y de vigilia de Azucena está el *entredos* que inquieta y que posibilita las combinaciones de identidad y de espacios.

Lo que resulta son sueños espejo sobre espejos, que hablan de representación, de una puesta en escena que reproduce mujeres de distintos ámbitos, diferentes espacios culturales, diversas formas de reacción ante el miedo y que, no obstante, suponen una misma idea de mujer. En el fondo la inquietud es la misma, el terror es el mismo, y eso es lo que hace viable el reflejo en la otra y el resultado de una tercera presencia.

A pesar de la aparente soledad en que suceden las escenas descritas, la presencia, búsqueda e identificación de las dos mujeres, supone una colectividad. El tercero, en este caso, son todas las otras, las que han muerto, las que podrían morir y las que morirán.¹⁴ Las que han perdido el rostro ante la indiferencia del criminal y la de la supuesta justicia, porque en “la multitud de la ciudad [...] [las muchas] aparece[n] como un ‘agregado indiscriminado e informe en que el individuo se disuelve.’” (Bauman) (Aguiluz, 2009: 229).

Así como estas dos mujeres representan a todas las mujeres, la habitación supone una extensión de Santa Teresa. La capa onírica que imprime el espacio del hotel, provoca que no se entienda como un sitio aislado, sino como la prolongación del exterior, con su atmósfera inquietante, que determina incluso los lugares cerrados; alcanza así lo más íntimo y privado, el propio cuerpo que se transmuta en el sueño.

Maya Aguiluz revisa el trabajo de Georg Simmel, “Para una psicología filosófica”, y dice que los sueños se ubican en el margen de la vida social; “[...] conllevan una posición “anímica” semejante a la de cualquier ‘cuerpo extraño en nuestra existencia’ [...]”, y agrega:

¹⁴ En esta línea, Aguiluz dice que Bauman “pone de manifiesto una tesis crucial: *la muerte es el Otro absoluto del ser*, un inimaginable otro, entonces, la cesura de la diferencia aquí vuelve al otro un algo insondable.” (2009: 301).

las coloraciones de los sueños tiñen sus imágenes de cierta volatilidad como si fueran revestidos por un velo que pone de manifiesto “lo lejos que flotan más allá de [la] totalidad” social. La dificultad planteada por ellos se traduce en la incapacidad de “insertar algo vivido” en el flujo homogéneo y constante de la vida (Simmel) (Aguiluz, 2009: 178).

En este sentido, el efecto de la vida urbana, tal como Bolaño la estetiza, invade el inconsciente de los personajes y lo llena de ideas y emociones que en general no puede interpretar. La novela está plena de sueños que suplen tanto la descripción de la ciudad, como el vínculo explícito del efecto que causa en sus habitantes. Así, lo que en apariencia luce ilógico e inconexo es la radiografía de una ciudad violenta que en la poética de Bolaño desemboca en personajes hechos de miedo, incertidumbre y aislamiento.

2666 es una novela compleja en más de un sentido. “La forma de la novela [...] [dice Carlos Burgos Jara] [...] subraya la idea de que no existe una trama estructural de eventos a comprender, sino una red complejísima y variable de hechos a explicar.” (2010: 468). La ciudad violenta es el escenario que en este caso Bolaño toma como objeto narrativo; en la *diferencia* que supone esta ciudad se encuentra su profundidad literaria, su espacio diversificado, su forma “poliédrica”, como dice Francisco Joaquín Cortés, es decir, “[...] la clave de la trama literaria moderna: el laberinto y el encuentro” inagotables. (2003: 162).

Teresa García Díaz
Universidad Veracruzana

I

Tener un cuerpo es la gran amenaza
para el espíritu.

MARCEL PROUST

CUERPO SOCIAL, CUERPO FÍSICO. Las relaciones que se establecen entre el cuerpo social y el cuerpo del individuo, derivadas del sentimiento gregario por una parte, de la percepción y los sentimientos por otra, y marcadas por las reglas sociales e institucionales, resultan sustanciales para el desarrollo de muchas de las tramas de Evelio Rosero (Bogotá, 1958). La corporeidad trasciende sus discursos, en tanto la percepción enmarca sus historias y funciona como el asidero al que se aferra el lector, en esos mundos tan ambiguos y fársicos. Sobre todo porque en sus mundos ficticios los olores, las sensaciones, la luz, la oscuridad, las sombras, las texturas y los sonidos preceden a los acontecimientos, y muy probablemente también los suceden en el imaginario del lector.

La poética de Rosero suele matizar la narración de los hechos con un caleidoscopio de percepciones, que se originan en los distintos personajes narradores, otorgándole pluralidad discursiva a lo referido. Esta idea se puede ubicar en varios de sus textos. Desde la novela corta *Mateo solo* (1984), la dolorida voz y la mirada aterrada del niño narrador guían al lector por la oscura cueva en que se ha convertido la casa de la tía, donde la madre prostituta dejó depositados a él y a su hermana, como si fueran objetos. El pequeño vive hambriento, con esa hambre que le provoca el cruel régimen

alimenticio impuesto por la tía, del cual es víctima junto con su hermana. Sus ojos, su nariz e incluso los sabores que forzosamente paladea, los cuales van desde el arroz quemante que devora a escondidas por hambre en las madrugadas, con la complicidad de la cocinera, hasta el sexo de la tía que es obligado a chupar,¹ sostienen la dolorosa trama.

Por otra parte, en *Los ejércitos* (2006), su novela más conocida y premiada,² Ismael, el protagonista y narrador, deambula en un contexto donde la guerra del narcotráfico, la guerrilla y los paramilitares tienen sitiada una provincia. Es un maestro retirado que había sido el formador de la mayoría de los personajes, y por ello conoce tantas historias. Sin embargo, el pobre anciano también tendrá una historia que contar cuando, acompañado por el dolor de la rodilla dañada, busque a su esposa por el pueblo. Ese periplo permite la movilidad de la voz narrativa, cuyos ojos perciben lo que la guerra va dejando a su paso. De igual manera, en esa misma guerra se moverá el protagonista de *El lejero* (2013); ahí, la voz narrativa acompañará a otro anciano que en esta ocasión irá en la búsqueda de su nieta secuestrada. Los padecimientos corporales y espirituales del viejo personaje y de la pequeña, descritos por un narrador extradiegético, inundan el discurso de sufrimiento.

Asimismo, en *Señor que no conoce la luna* (1992) se plasma un contexto irreal donde los personajes se dividen entre “los vestidos” y “los desnudos”, amos y esclavos, respectivamente, quienes se vinculan esencialmente a través del cuerpo. Son cuerpos que trabajan, cuerpos que son castigados, o cuerpos que se convierten en espectáculo; vuelven un divertimento una escena patética, cuando al anciano hambriento que llaman

¹ La descripción de esta sórdida escena evidencia la crueldad con que era sometido el pequeño a la lujuria de su patética tía: “un paño de agua oscura hirviendo entre los labios, sus manos frías y largas me apretaban contra ella, hundían mi cabeza, mi rostro entero contra ella, ahí, pero era muy difícil soportarlo porque aquel era un olor que me dolía, y me ahogaba un sabor amargo [...]” (*Mateo Solo*, 59).

² Novela que ganó el premio Tusquets en 2007 y el Independent Foreign Fiction Prize de Londres en 2009.

Jesús, con claras alusiones religiosas, “los vestidos” le dan platos de carne cruda y presencian su forma de comer.³ En esta singular novela, además de que la voz narrativa da la impresión de observar cada suceso de la trama como en varias de las obras de Rosero, uno de los personajes femeninos se autodefine como observadora: “soy sólo una mirada ambulante, lo que es igual que decir que soy solamente una miseria que camina, ya lo escucharon, les dijo ella, soy sólo una mirada que deambula” (Rosero, *Señor que no conoce* 77). De esa manera, la percepción de un personaje u otro comparte con el lector los acontecimientos, pero también vuelve más compleja la narración al ser presentadas dos voces yuxtapuestas.

En *Señor que no conoce la luna* el narrador es un ser muy resentido, cuyo particular punto de mira, principalmente, se ubica en el agujero de un ropero; aunque en ocasiones sale de allí, con lo que amplía su perspectiva visual y por tanto sus posibilidades narrativas.⁴ En dicho texto también existe una guerra, aunque distinta a la de *Los ejércitos* y *El lejero*; el lector se enfrenta a un contexto sin datas temporales o espaciales y por lo tanto no se sabe a qué guerra refleja en el mundo real, sólo se sabe que ésta como todas las guerras, se caracteriza por una atmósfera de permanente lucha para los implicados: “es que los oficiales, los hombres de ciencia, los de leyes y los prácticos hablan solamente de la guerra [...] porque sueñan con la guerra, duermen con ella, se despiertan abrazados a ella y, de vez en cuando, con el fin de sacudir nuestra atención, mencionan la temible trampa que aguarda a quien escape [...]” (Rosero, *Señor...* 45). El usar constantemente las menciones a esa guerra es el recurso usado por

³ La vestimenta o la desnudez dividen a los personajes en dos grupos diametralmente opuestos: “los desnudos” son hermafroditas y viven brutalmente sometidos, incluso se sugiere el canibalismo en las siguientes líneas: “es posible [...] que muchos de la casa hayan comido alguna vez carne de padre, o de madre, o de hermano, sin percatarse, o sin querer percatarse de ello” (Rosero, *Señor que no conoce*, 75). Qué mayor violencia puede haber entre dos sujetos que comerse el uno al otro. Hay una serie de actos que adquieren cierto carácter ritual en la novela.

⁴ La construcción de este tipo de narrador también alude a un recurso frecuente de Rosero que se vincula con las posibilidades de focalización en el relato.

los vestidos para intimidar a los desnudos, e impedirles escapar del apropiamiento de sus vidas. El flagelo de la guerra y sus consecuencias es la atmósfera opresiva o violenta que contextualiza al mundo ficticio, o bien se transforma en la problemática detonadora de la trama, en los diferentes textos roserinos. Como ha podido verse, en las novelas mencionadas aparece esa lucha para mantenerse vivos, para conservar su interioridad, su salud mental, o la violenta lucha por el poder, esa necesidad de humillar o desaparecer al otro, o bien esa batalla para satisfacer las necesidades y deseos aunque implique pasar sobre los otros. Esos enfrentamientos entre lo individual y lo colectivo, entre los deseos y las necesidades, entre la vida y la muerte, son una temática muy usada por el autor colombiano. Todo lo anterior sucede incluso cuando en la trama no penetra la representación de la guerra del narcotráfico o de los diferentes ejércitos que en el mundo real existen o existieron en Colombia.

Después de contextualizar algunos de los matices en los cuales las voces y la percepción funcionan como recursos que caminan paralelos al transcurrir de la trama, me remito a *Los almuerzos*, novela que me ocupa en este artículo. Los efectos de las pasiones en la vida cotidiana de los personajes en una parroquia católica sumamente opresiva es el telón de fondo de la historia. La lucha individual para sobrevivir en ese contexto represor, domeñando la lucha interna entre sus deseos, sus necesidades y sus miedos, será el detonante del impredecible desenlace. Todo acontece en un contexto de violencia, cuyos matices diferencian esta obra del resto de todos los microcosmos roserinos. La violencia sexual y emocional se da mediante diversos recursos como el uso de la fe para manipular a los sujetos, la explotación o la denigración de algunos individuos, al tratarlos como entidades de segunda e, incluso, de tercera clase. De ese modo, el enfrentamiento entre el cuerpo social y los cuerpos físicos sustenta una singular trama, como se irá viendo en los siguientes apartados.

II

El momento de la voluptuosidad es resolución y deslumbramiento; es la perfecta imagen de la felicidad.

GEORGES BATAILLE

El leitmotiv del pensamiento de Occidente: conciliar nuestras sensaciones con lo que suponemos que es la realidad; es decir: conciliar una forma de subjetividad con otra, identificar un hecho ambiguo con una actividad imprecisa.

SALVADOR ELIZONDO

MIEDO, DESEO Y NECESIDAD. Cuando los sujetos toman conciencia de que mediante la percepción luchan entre el deseo y la necesidad en la realidad y en la ficción, se determina el equilibrio que se establece entre alma y cuerpo, y por lo tanto entre deseos y obligaciones. La búsqueda de tal equilibrio representa un esfuerzo permanente de vida, pues a medida que el individuo conforma su historia y elige cómo asumir su existencia en el marco de reglas y límites impuestos por las instituciones⁵ en esos mundos que habita, decide darle cierta estabilidad o una mayor o menor inclinación a la balanza que sostiene los opuestos del ser humano y le proporciona equilibrio o falta de él a su vida.⁶

Los olores, las sensaciones, la claridad u oscuridad, los sabores, los sonidos y los

⁵ El sentimiento gregario sujeta al individuo y lo hace acatar las reglas comunes, porque: "las instituciones confieren duración, firmeza y límites a los asuntos humanos. Se trata particularmente de los límites, pues el drama de la libertad incluye también la voluntad de distinguirse, y distinguirse significa trazar límites." (Safranski, 15). Y en esos peligrosos límites, es donde se sostiene la trama de la novela.

⁶ La corporeidad y el espíritu, durante toda la vida de los personajes, lucharán por establecer un equilibrio, aunque haya momentos vitales en que domine una u otro. *Cfr.:* "La unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno, el objeto, el otro, el sujeto. Esta unión se consuma a cada instante en el movimiento de la existencia." (Merleau-Ponty, 107).

colores son los asideros vitales para los personajes y para el lector en esos extraños mundos por donde deambulan sus personajes. El miedo, la necesidad, el deseo y la mirada sostienen esas patéticas figuras en un desfile carnavalesco, entre el grotesco y el humor, que remite al referente religioso de una parroquia en Colombia. Personajes arquetípicos de ese contexto toman matices inusitados; los apetitos y la sensualidad los invaden y se les desbordan.

Ahora bien, la novela se abre con un epígrafe de César Vallejo, “más acá de la cabeza de Dios, en el lívido pescuezo de la bestia, en el hocico del alma”, perfilando muy sutilmente a través de la vecindad entre hocico y alma, la manera en que se amalgaman en la novela lo espiritual y lo carnal; en diversos momentos y por variadas circunstancias se da el predominio de uno sobre otro, con todas sus consecuencias. Asimismo, esta idea se ve reforzada por el incipit de la novela: “Tiene un miedo de ser un animal” (11), el cual subraya el enfrentamiento entre la piel y el espíritu o el raciocinio; ese miedo se convierte en el *leitmotiv* de la novela: “Entonces tiene un miedo terrible de ser un animal, pero un animal a solas, un animal consigo mismo devorándose” (17). El miedo y la rabia dominan a Tancredo, se apropian de él, por ello vive en lucha permanente contra sus sentidos.

Tancredo, el jorobado sirviente del cura y encargado de servir los almuerzos de la parroquia, “tiene un miedo horrible de ser un animal, sobre todo los jueves, a la hora del almuerzo” (11). Enuncia estas palabras que abren la novela cuando se mira a los ojos en una especie de desdoblamiento a través de un espejo.⁷ Si se atiende a alguna de las múltiples implicaciones que tiene el reflejo especular, se duplican las miradas sobre

⁷ Con diferentes matices, en las dos novelas el recurso del reflejo especular permite que los personajes se reconozcan en su imagen: “Pensé que yo era otro, que era otro el del espejo, y ese pensamiento me aterró, pues —a pesar de todo— el otro era idéntico. Pero después empecé a reconocerme, ése era yo, limpiando mi propio rostro con mis manos.” (Rosero, *Mateo* 62); en *Mateo solo* también se da ese reencuentro del personaje consigo mismo a través del espejo, con consecuencias para su conformación como sujeto.

un mismo sujeto. En una novela donde tiene tantas implicaciones la mirada, debe destacarse la doble mirada que Tancredo tiene sobre sí mismo, la imagen que tiene de sí mismo sumada a su reflejo en el espejo, por ello acudo a Elizondo para quien “el espejo es el símbolo de todo, porque el espejo es una afirmación que contiene dos certidumbres: el reflejo y el reflejado” (Elizondo, 136). Y Tancredo fragmentado en esas dos imágenes, la real y la reflejada, deberá rescatar su propia esencia. Sobre todo porque además en esa mirada y en esa frase enunciada se destaca la trascendencia del instinto, una condición inherente al ser y hacer de cada personaje, y también se hace presente en el ser humano. Lo instintivo, que en la primera parte de la novela es una carga para el personaje, en el desenlace tiene otros alcances, porque como escribe Elizondo, “si consideramos demasiado tiempo el misterio que representa el espejo en que nos miramos, tarde o temprano volveremos la mirada hacia el infierno que está detrás de nosotros” (131). De esa manera, Tancredo tiene pavor de sus reacciones instintivas ante el adverso entorno que por una parte lo obliga a reprimirse y por otra lo motiva a dejarse ir en sus deseos y satisfacciones; cree que dentro de él anida el mal, y trata de resistirse controlándolo; ese temor de dejarse ir se enuncia continuamente, convirtiéndose en un *leitmotiv* que incluso da un ritmo peculiar a la prosa. La mirada, más allá de la mirada duplicada de Tancredo, sostiene la estructura de la novela; todas las miradas se multiplican o se transforman con diferentes efectos para los personajes y para la trama.

La rutina de la semana para los habitantes de la parroquia se rige por la agenda de “los Almuerzos de Piedad” (12), que se ofrecen a los necesitados: “martes de ciegos, lunes de putas, viernes de familia, miércoles de gamines, y sábado y domingo días de Dios” (11). Y aunque para algunos ese almuerzo signifique una forma de subsistir, para Tancredo “cada mediodía entre semana la parroquia es el infierno” (11), por los

distintos seres que acceden a su interior; sin embargo, se sacrifica⁸ porque, como constantemente le recuerda el párroco su labor en los almuerzos, “es tu cruz [...] y también tu redención” (15). Y vive cargando su cruz y redimiéndose en el día a día, sintiéndose como “una fiera adiestrada” (24).

Los ancianos lo repelen porque es el encargado de cuidar el orden mientras las tres Liliás sirven los alimentos; su tarea más ardua consiste en desocupar el sitio una vez terminado el almuerzo y limpiarlo a fin de que esté listo para el día siguiente, pues la mayoría de los menesterosos no tienen a donde ir y usan todos sus recursos para permanecer en el lugar, incluso fingiendo estar muertos: “Él los empuja, uno tras otro, tiene que ser un verdugo a la fuerza” (13). El papel de Tancredo se define a partir de la mirada del otro: por su aspecto físico es un monstruo para los fieles asistentes a misa; por su labor, un torturador para los ancianos de los almuerzos; por su sometimiento, un incondicional para el párroco; y por su virilidad, el objeto de deseo para Sabina. El personaje constantemente adquiere esos distintos matices en su identidad, dependiendo de la percepción individual de los diversos personajes.

Él y Sabina se miran como cuerpos, como carne, no como identidades. Ella lo desea permanentemente, y en cuanto tiene ocasión le besa las manos y le suplica la visita nocturna.⁹ Esta petición enciende y hace aflorar sus peores terrores: “la sola cercanía de Sabina lo hacía sufrir de sus miedos horribles de ser un animal, pero un libre animal, volando en la carne, y ese miedo, el más terrible de los miedos, resultaba ahora mucho más terrible que en los Almuerzos” (64). Tancredo teme a sus instintos, pues

⁸ Tancredo se siente tan agobiado, tan vulnerable, incluso tan expuesto, que literalmente siente que se lo comen: “Yo soy los almuerzos [...] yo soy el almuerzo, yo sigo siendo su almuerzo” (17). Sufre enormemente al realizar sus tareas, sobre todo cuando tiene que alimentar y después despedir a los ancianos, quienes “lo impacientan, lo trastornan, lo desalientan y pulverizan” (15). Es una tortura semanal de la que no puede sustraerse; está condenado en vida.

⁹ Viste una pañoleta azul en la cabeza como indicador de que lo esperará esa noche; cuando no hay respuesta a su llamado silencioso, lo llama con apremio, le suplica, o le exige desesperadamente que la visite.

sabe que al asumirlos se pone en riesgo su futuro. Aunque la ilusión de ese futuro se origina en su ingenuidad, pues ésta no le permite advertir del todo que la promesa del párroco de pagarle los estudios es la estrategia para apropiarse de él y ocuparlo para sus fines. Aunque durante los tres años que ha servido los almuerzos, Tancredo ha escuchado tantas veces al párroco decir: “La parroquia espera pagar sus estudios de filosofía y teología próximamente” (24), cada vez es más lejano el deseo y la esperanza de que llegue ese “próximamente”; fuera de esa ilusión sólo hay un vacío, porque si algo tenía claro era que su presente y su futuro se vislumbraban “sin otra vida para vivir” (25).

La mirada será la medida a partir de la cual la corporeidad de cada uno de los personajes se ubique en el mundo. De ese modo, Sabina mira a Tancredo con deseo y Tancredo teme los efectos que Sabina tiene en su corporeidad y cómo ese deseo puede cambiar la imagen que el párroco tiene de él; las tres Lilias se sacrifican a favor de ser aceptadas por la mirada del párroco; el párroco mira con lascivia a las mujeres de los almuerzos; las Lilias vigilan a los gatos para que no se roben los manjares destinados al párroco; y los gatos todo lo miran. Deseo, miedo y necesidad motivan o detienen las acciones de los personajes, cuyo punto de arranque siempre será la mirada.

Por ello, el valor y papel de cada uno de ellos estará asignado por los otros. Los personajes saben que su cuerpo presenta dos matices completamente opuestos: es libertad —por lo que permite hacer y sentir— y servidumbre —por lo que imposibilita—. En las tramas impera la integración del cuerpo, según sus atributos y límites, con el contexto de cada uno de los personajes, y con las formas en que éstos inciden en sus relaciones interpersonales.

El cuerpo es el sitio donde se incuban los temores, los deseos o el objeto de los abusos. Pues es en él donde se da el sometimiento, o las violaciones, o diferentes

matices de violencia, que lo vulneran. Por ello, palabras como *rabia*, *reproche*, *resentimiento*, *urgencia*, *oscuridad*, *sensualidad*, *espanto*, *agonía*, *resurrección*, *impaciencia*, *trastorno*, *desaliento*, *resarcimiento*, son concomitantes en las interioridades de los personajes. Ellos caminan como sonámbulos en una atmósfera donde están rodeados de alusiones reiterativas a la necesidad de vivir con devoción, caridad, redención, espanto, y se mueven entre objetos religiosos, lo cual de alguna manera los pretende determinar. En ese eje de contradicciones hay una ruptura con el uso original de algunos de ellos; verbigracia, para el padre visitante el copón de oro será una escupidera y un espejo, y para Sabina el altar será el sitio adecuado para encuentros eróticos, transformándose así su uso acostumbrado. Situaciones en las que se evidencia la frialdad y distancia con que los personajes perciben ese entorno, y las formas en que se lo apropian atendiendo a su propia naturaleza; lo que remite a otra dicotomía: lo propio y lo impuesto que se torna una constante en la novela.

Cabe anotar lo anterior, sobre todo si se considera el espacio como la dimensión desprovista de referente humano, y al lugar como toda dimensión colonizada por la conciencia del hombre y por su memoria, en el momento en que diferentes personajes o cuerpos a través de su “vida” convierten el espacio en su lugar. Para complementar esta idea recurro a Merleau-Ponty, quien escribe que: “el propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida al espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.” (219). En ese sistema que estructura la novela es visible la transformación entre el lugar y el espacio, cuando el lugar de la espiritualidad se convierte en el reino de las pulsiones, dentro de ese proceso de servidumbre humana que sirve a intereses económicos muy evidentes. Esto es más explícito en el desenlace: a esas alturas de la trama el espacio estará pletórico de explosiones sentimentales y desahogos sensoriales.

En el espacio de la religiosidad, lo humano y lo instintivo exponen una permanente lucha que existía oculta por mucho tiempo, donde todos los valores se invierten, y el vacío manifiesto en todos los personajes se transforma en un caos grotesco pero sumamente placentero, lo cual da vida a ese lugar hasta hace poco muerto, para desbordar vitalidad aun en medio de la muerte, y aun debajo del altar, donde toman vida los sentidos:

El cuerpo —y todo lo que atañe al cuerpo: la alimentación, el clima, el suelo— es el lugar de la *Herkunft*: sobre el cuerpo encontramos el estigma de acontecimientos pasados, y de él nacen también los deseos, las debilidades y los errores; en él también se anudan y a menudo se expresan, pero en él también se separan, entran en lucha, se anulan unos a otros y prosiguen su insuperable conflicto. El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento. (Foucault, 31-32).

Es en ese desmoronamiento, iniciado a través del oído, donde el sacerdote suplente canta y trastoca todas las interioridades con los alcances de su voz: “la pureza de la voz era el aire que respiraban” (Rosero, *Los almuerzos* 55), ese sonido que era “como un licor sacro que se desbordó en sus oídos y tocó sus almas y las hizo llorar en silencio” (56). Las posibilidades de esa voz eran inusitadas: el sonido provoca que en unas horas todos los miedos sean desplazados por las necesidades, y que las décadas de obediencia y servidumbre sean rebasadas por la fuerza de los deseos soterrados. Los personajes olvidan el pavor de ser expulsados a ese otro mundo de afuera, en esa “perpetua noche que es Bogotá” (68).

Como ya se ha dicho, en *Los almuerzos* todos tienen miedo: el párroco tiene

miedo de perder las donaciones económicas de Don Justiniano, que atesora avaramente, y las mujeres de que suele disponer; Tancredo, el sirviente jorobado, teme convertirse en animal y el triunfo del deseo hacia Sabina sobre su capacidad para controlar sus impulsos; ella, la sobrina del sacristán, teme que el jorobado no visite su lecho por las noches; las tres Lilias temen a los gatos y al sacrificio que les implica servir los almuerzos;¹⁰ el sacerdote suplente teme no tener alcohol para amainar la sed que lo consume, en la obligada vida de sacerdote pobre, la cual anula por completo su sueño de ser cantante. El miedo y el deseo los tienen atrapados en sus convulsos vaivenes corporales y mentales. Los apetitos que los mueven son al mismo tiempo los miedos que los esclavizan.

III

El cuerpo es la referencia del universo.

MERLEAU-PONTY

La muerte quizá, el olvido, la nada, es lo que media entre la sensación y el hecho que la produce.

SALVADOR ELIZONDO

LA LIBERTAD Y LA SATISFACCIÓN. El mal y el bien habitan la parroquia y determinan los comportamientos de los personajes, si junto con Elizondo se recuerda que “el mal es siempre una actividad de orden estrictamente utilitario. La crueldad es necesariamente una actividad de orden hedónico” (Elizondo, 120). Y en ese hedonismo el párroco usa a los personajes de su casa para enriquecerse y mantener una imagen noble y generosa ante los otros, porque “nuestro corazón es la caridad” (Rosero, *Los almuerzos* 46). La crueldad en el trato a sus sirvientes le confiere un poder y una satisfacción

¹⁰ Para la Lilias también “son almuerzos de tortura” (81); sus capacidades físicas disminuidas por la edad les dificultan enormemente esas labores.

incuestionables; jamás reflexiona al respecto. Todo se da por sentado: él tiene siervos que lo obedecen, cuerpos de mujeres disponibles en los almuerzos y la fuente de enriquecimiento disfrazada de obras piadosas.¹¹ Cada personaje parece vivir atado a la parroquia en la medida de las necesidades de ese tirano, y por lo tanto, de sus órdenes y deseos.

En el sitio de la espiritualidad no existe el amor. En la parroquia cada personaje subsiste con los mínimos satisfactores vitales, y vive amarrado por sus miedos, sus odios y su rabia. En *Los almuerzos* el odio y la rabia abrazan a los personajes, hasta la llegada de un foráneo cuyo ingreso romperá la aparente armonía y originará un inusitado desenlace.

Un sacerdote alcohólico que sustituye al párroco en *Los almuerzos*, dueño de una voz privilegiada, será quien produzca la ruptura y el caos que reacomodará el pequeño mundo de los sometidos. El personaje es descrito con una gran pobreza: “su chaqueta parecía prestada, le quedaba grande; sus redondos zapatos [...] tenían el cuero rajado y las suelas desaparecidas; [...] una lente partida por la mitad, una pata remendada con una sucia tira de esparadrapo” (52); su alcoholismo es más que evidente. San José depende del alcohol al grado de necesitar tomar aguardiente en el altar, para poder realizar la ceremonia religiosa, aunque esto implique que pueda quedarse dormido en ella. Es un personaje mínimo casi vencido por la vida; un cantante frustrado que canaliza sus sueños artísticos al cantar la misa.

Atendiendo a lo anterior, la entrada del caos y la rebelión sólo es posible porque todos odian al párroco y al sacristán, y como atinadamente escribe Rosero en *Señor que no conoce la luna*: “el odio es otra fuerza, acaso más poderosa, porque proviene de lo

¹¹ Don Justiniano es un benefactor de los almuerzos de la parroquia, que cada determinado tiempo le proporciona al cura una maleta de dinero que éste atesora avaramente, mientras los almuerzos se sustentan únicamente con papas y arroz.

más remoto de la sangre” (98). Odio, deseo y necesidad eran una peligrosa combinación que explotó con la desaparición de los represores. Aunque eran muchos los habitantes de esa casa, cada uno veía por sí mismo. En esa casa todos se sienten solos e incomprendidos. La soledad se los come al igual que a los personajes de *Mateo sólo*, a los de *Los ejércitos* y a los de *Señor que no conoce la luna*. Esa soledad se asocia con las luchas internas de los personajes y su imposibilidad para relacionarse con los otros, debido a sus fantasmas y miedos.

Como se ha subrayado, el miedo habita y domina los distintos mundos ficticios creados por el escritor colombiano: el miedo a la tortura, el miedo al hambre, el miedo a la tía que no lo quiere y lo obliga a hacerle sexo oral, el miedo a la guerra, el miedo de convertirse en animal. Aunque en *Los almuerzos* ese repetitivo miedo a ser un animal connota en apariencia una carga del todo negativa para los instintos, como si el raciocinio garantizara la humanidad; en realidad la misma novela deconstruye esa idea. El párroco Juan Pablo Almida, el ser más “racional”, sólo regala arroz y papas en los almuerzos piadosos: “las sobras de cada comida se destinaban a los almuerzos de la piedad, incluso las sobras que desdeñaban los gatos de la parroquia, los seis gatos gordos y satisfechos” (39); pues las exquisiteces son sólo para él y para su selecta lista de invitados, a pesar de que ellos desprecien los guisos de las Lilias y prefieran llevar sus alimentos del Hilton.

Esa pequeña dictadura se antojaba eterna: se enriquece con el dinero de los donadores y abusa de las mujeres pobres que acuden a los almuerzos de los viernes. Toda la clase de atrocidades cometidas por el párroco a sus colaboradores gratuitos son posibles por las situaciones de vulnerabilidad emocional a las que sus propias vidas los han llevado. Las tres Lilias son viudas de guerra, que perdieron a sus hijos, víctimas del

secuestro.¹² Tancredo está solo en el mundo, “había sido acólito y monaguillo desde los diez años” (45), y la ilusión de estudiar en la universidad lo convierte en el sirviente más dócil. Sabina está ahí porque no tiene ningún protector; su padrino, el sacristán, acólito, monaguillo y síndico de la diócesis a los sesenta años, Celeste Machado, fue su violador en la infancia.¹³ Por eso en la iglesia encuentran todos el único hogar conocido o el único al que pueden acceder. Pero esta extrema manipulación culmina con la llegada de un sacerdote suplente que vive en la desmedida pobreza y por el alcoholismo su única preocupación es tener bebidas para embriagarse. La noche de su llegada será un parteaguas para todos, como reflexiona Tancredo: “ésa fue la noche que alumbró sobre todas sus noches, noche distinta y demoledora, inicio o final de su vida, agonía o resurrección, sólo Dios sabe” (51). Sorpresivamente la espléndida voz aguardentosa de San José Matamoros del Palacio provocará a través de sus alcances sonoros, por las emociones y sentimientos que trastoca, lo imposible: que los débiles se vuelvan fuertes.

Los espacios vacíos de la narración permiten que la voz narrativa ceda su lugar a las Lilias, quienes en su borrachera sueltan frases que aluden a las posibles formas en que fuera de la casa pudieron originarse otras transformaciones.¹⁴ Por otro lado,

¹² Son personajes desplazados por la guerra del narcotráfico y los ataques de la guerrilla: “Las casas seguían vacías, el pueblo moriría vacío, allá no estaban ellos, y ellos tampoco iban a regresar. Sin ellos quedamos solas, sin maíz para moler” (80)

¹³ El sacristán es un ser oscuro cuya “íntima tiniebla congelaba. Porque sus ojos y su gesto daban gritos de odio y de asco” (20). Ese personaje abyecto y sumamente desagradable, quien debió ser una figura protectora para la sobrina, abusó de su autoridad y la violó repetidamente: “no una sino cien veces” (106). Un ser siniestro es la segunda autoridad en esa iglesia y en esa casa.

¹⁴ Los dos hombres equivocadamente creen irse en una misión: “Los dos máximos representantes de la parroquia parecían fugarse, las cabezas dobladas en el nicho protector de los paraguas, los cuerpos engabardinados y oscuros huyendo a su destino indescifrable” (51). Esa noche era indescifrable porque los abusadores se disminuían ante don Justiniano, pues cuando estaban los tres juntos: “era como una trampa humana, una inmensa telaraña en donde Almida y el sacristán podían encontrarse debatiendo como zancudos” (48). Van en busca de maletas de dinero y aparentemente regresan con la muerte instalada en el estómago y en los intestinos, aunque la novela permita otra lectura. Probablemente regresaron de sus negociaciones a dormir, y las Lilias los envenenaron, lo que le proporciona un matiz aun más irreverente y justiciero al desenlace.

Tancredo, cuando responde a las llamadas en las que nadie habla,¹⁵ hasta que una voz desconocida pregunta por el párroco, percibe un tono de misterio en torno al envenenamiento del párroco y del sacristán, que hasta ese momento tanto los personajes como el lector ignoran. Con la llegada de estos dos siniestros personajes pareciera que hasta el aire se enrarece: “era como si hubiesen llegado dos fantasmas, transparentes, en lugar de Machado y Almida, vivos” (117); incluso Tancredo no logra verlos.

El narrador abre espacio en diferentes momentos a las voces de distintos personajes en la emisión de algunas frases, incluso de personajes innominados como la suma de ancianos que almuerzan. Con ese recurso usado desde el *incipit* se intensifica la percepción o las emociones de los personajes, incidiendo así en las temperaturas de la historia. Por ejemplo: la muerte de los explotadores es una incógnita en la resolución de la trama, pues las Lilias proporcionan al lector dos versiones diferentes: la primera surge con la afirmación de una frase emitida por ellas, quienes enuncian: “ya le dimos su agüita de yerbabuena. La merecían” (129) que abre la posibilidad de que el veneno estuviera en una bebida preparada por ellas; la segunda surge precisamente a través de los apetitos de los castigadores, aparentemente saciados por la comida envenenada paladeada en casa de Don Justiniano, que pudo haber provocado su muerte. En ese sentido, el silencio del narrador con respecto a lo sucedido y las frases de las Lilias con toda la sensualidad que les provocan San José y el alcohol agudizan la incertidumbre de no saber qué sucedió realmente. En manos de quién murieron se pregunta el lector, al negarse la voz narrativa a dar su versión de los hechos, y con ello se obliga al lector a elegir cuál muerte le parece más verosímil, pues lo único evidente en la voz del narrador son los resultados benéficos de las muertes de esos tiranos para los servidores.

Por otra parte, con el asesinato de los gatos llamados Inocencio, Calixto,

¹⁵ El lector debe interpretar el origen de esas llamadas y el porqué se realizaron, pues es un enigma más del desenlace.

Honorio, Bonifacio, León, Santo, Pío, etcétera, también se mata simbólicamente a los apóstoles, a los santos e incluso al párroco y al sacristán. Al desinstalar la institución religiosa, se rompen las ataduras y el miedo, y se desbocan todos al sentirse liberados. La sujeción en que vivían confinados se termina; paradójicamente, con la muerte entra la vida a esa Iglesia y a esa casa.

En ese mundo todos se miran, todos pretenden ser quienes no son, y los secretos se irán develando poco a poco en esa noche transformadora. Distintas escenas se van sucediendo en una especie de puesta en escena encadenada: Sabina vigilaba a Almida y Machado, las Lilias vigilaban a Tancredo y a Sabina, todos se miran, todos fingen ser otros para quienes los miran, y todos eran vigilados por los gatos. Por ello, cuando las Lilias los ahogan todos los explotados se liberan, pues por fin sus torturadores están muertos. Con el sonido de una bella voz la vida entra a la iglesia; los personajes renacen cuando los gatos son ahogados y los opresores amanecen envenenados. Las carencias afectivas, la imperativa necesidad de ser amado, las voces del cuerpo, el vacío de una vida monótona, la imposibilidad de lograr sus sueños, las humillaciones acumuladas, el cansancio de la servidumbre, son fuertes detonadores del vertiginoso caos que sustenta el desenlace.

Son muy ricos y amplios los matices con que el placer y el dolor del cuerpo trascienden y convergen en la trama de la novela construyendo una singular poética, caracterizada por que las identidades y los cuerpos —individuales y sociales— se transforman o son aniquilados a través de la devastadora experiencia de la inversión de situaciones. Así, con una prosa determinada por un lenguaje conciso y muy sensorial que en algunas líneas se transforma en prosa cargada de poesía, Rosero plasma la estrecha relación entre el erotismo y la violencia en los cuerpos, y logra a través de su elaborada estética difuminar y nublar la crudeza y el realismo de lo relatado, filtrando

con las formas discursivas una ácida crítica a las instituciones retrógradas que fomentan el uso de las personas a través de la manipulación religiosa.

Esa noche todo cambia. La satisfacción de los deseos y necesidades de los débiles logran desaparecer sus miedos. Las tres Liliás por primera vez cocinan porque quieren; beben, hablan, bailan y asesinan a los gatos en una especie de juego en que sumergen repetidamente las cabezas de los felinos en la alberca. Desde ese momento saben lo que quieren: “debemos acabar de corazón lo que empezamos con el alma” (112-113). Y con ello cambia su forma de ver y de proyectarse a los otros. Hay que recordar que son mujeres privadas de vida sexual por muchísimos años, y esa noche recuperan su libertad; por eso cuando encuentran desnudos a Tancredo y Sabina durmiendo en la sacristía expresan: “—Si olvidamos la joroba —le dijeron—, sus padres se inspiraron, Tancredito; lo vemos bien formado, tiene que dar gracias a Dios” (128), porque se sienten muy atraídas por el cuerpo del jorobado, pues ese cuerpo despierta su erotismo. Y en ese cambio de situaciones, también se entiende perfectamente que cuando ven a San José se aproximen: “como si temieran que no existiera y también como si no dieran crédito a que existiera, y lo rodearon, cuidadosas, igual que a una aparición” (61). Ese hombre tan terrenal es la respuesta a todas sus suplicas y necesidades físicas jamás dichas.

Al amanecer y descubrir muertos al padre Almida y al sacristán Machado echando espuma por la boca sobre la almohada, se le ilumina el rostro a Sabina: “era como si Sabina levitara, desconocida, sus ojos iluminados, porque todavía en el espejo de la incredulidad se sonreía. Se sonreía y enlazaba las manos. Ahora tenía puestos los esperanzados ojos en el cielo” (135). Con esas muertes se acaban las tinieblas para el personaje femenino: podrá ser ella misma y podrá dejar de envolverse con “el terror como cobija” (99), cuando la luz del cielo ya los ilumina. Ahora Tancredo ríe junto a

ella, y cuando él ríe ella confía en él; la esperanza y la ilusión entran en sus vidas.

Tancredo, el protagonista de la novela, es capaz de oralizar su vida interior al conversar con el padre San José y de asumir su deseo por Sabina, e incluso comparte sus sueños sensuales, que lo perfilan como era antes de esa noche: “tenía una esclava india, atada como un animal de una cadena [...] y con la misma cadena con que yo la conducía me atraía hacia ella, como si yo fuese el animal y no ella, y abría sus piernas y todo su infierno me abrazaba, padre” (102).¹⁶

Hay todo un proceso en las formas en que Tancredo percibe a Sabina; desde siempre ella era “la terrena caricia de la carne que aguardaba por él, caliente, mojada” (61). Lamentablemente, aunque el deseo lo ahogara, mientras el padre viviera no podía responder a sus deseos en libertad. Su sexualidad se inaugura en los terrenos de lo prohibido y de las imperantes necesidades de los cuerpos, hasta convertirse en un erotismo pleno gozado abiertamente. Pues por fortuna, una vez transformada la realidad de la parroquia, a Tancredo sólo le importa “Sabina y su carne, se dijo, la carne de Sabina y, a través de su carne, esa especie de libertad” (119). Y es en la confesión al padre San José cuando se abren muchas posibilidades sobre la descripción de la mujer deseada y las formas en que se vincula a Sabina: “era su tempestuoso espíritu encerrado en su cuerpo frágil y rubio, sus labios enrojecidos que se apretaban, los dientes que los mordían hasta la sangre; era otra pasión, distinta al rencor, a la amargura, la que la hacía sufrir y padecer, era el deseo, padre, y todo eso a pesar suyo, porque también él la deseaba” (105). Ahora ya no existe nadie que imposibilite la satisfacción de ese deseo mutuo.

Finalmente, Tancredo logra escapar de los almuerzos que habían torcido su destino, y puede asumir su deseo por Sabina; ahí están las maletas de dinero para quien

¹⁶ Aquí todavía Tancredo relata su percepción del sexo femenino como la entrada al infierno, al que teme.

quiera tomarlas. Sabina podrá amar o disfrutar encuentros eróticos con Tancredo sin sentirse vigilada o en riesgo de castigos. Quizá cumpla su viejo sueño de tomar el dinero turbio del párroco e irse. Los cuerpos y la percepción de todos ya no tienen dique que los contenga; la plenitud corporal y la alegría habitan la parroquia. Los servidores son libres de asumir y satisfacer sin ataduras sus deseos o necesidades. El miedo se fue con la vida de los tiranos.

Todos se liberan. Las Lilias terminan llevando en andas a San José totalmente ebrio y desmayado, casi como una piltrafa humana, a sus habitaciones. Antes habían dicho “si este padre encabezara esta parroquia estaríamos vivas” (74), con lo cual las posibilidades de un futuro gozoso para ellas y San José en el interior de la parroquia quedan abiertas. Así, el lector decide qué pasa después con ellos, pues ahora todo es posible: “Y las vieron llevarse a Matamoros, ¿lo cargaban de nuevo?, no lo distinguían, oculto en mitad de las viejas, de sus brazos abiertos y sus chales negros como alas” (136). Nuevamente la voz narrativa deja al lector frente a una imagen, para que visualice y realice la exégesis. En ese final la percepción de los personajes y del lector tienden a unirse, pues el lector se queda “mirando” la imagen descrita e interpretándola para darle sentido al cierre de la novela. La mirada del narrador, la de los personajes y la del lector se unen mirando a las tres Lilias que cargan a San José.

IDENTIDADES AGREDIDAS: *TIERNA MEMORIA. LA VOZ DE UN NIÑO TZELTAL*
INSURGENTE DE CARLOS ÍMAZ

MIHAELA COMSA

Leemos en la V-a Declaración de la Selva Lacandona: “no es nuestra la tierra de la muerte y la angustia. No es nuestro el camino de la guerra. No son nuestros el suelo vacío y el hueco cielo. No es nuestra la traición ni tiene cabida en nuestro pasado el olvido.” Uno de los objetivos fundamentales del movimiento zapatista, al decir del Subcomandante Marcos, ha sido, y sigue siendo, hacer “una lectura muy nueva de la patria”. Agentes y pacientes de un momento socio-histórico que marca y redibuja el caminar de **su** país, los zapatistas han sido también motivadores de otros discursos, otros textos, cuya intención es activar la memoria, a veces adormecida, impávida, de aquellos que piensan aún que la tierra a la cual pertenecen no supera los límites geográficos de su estado, ciudad o pueblo.

Es así como textos de corte histórico, sociológico, pero también literario han iniciado un diálogo, frecuentemente fecundo, cuyo protagonista es Chiapas: su gente, su pasado, sus tradiciones, su dolor y sus esperanzas, sus luchas y sus victorias.

El texto de Carlos Ímaz, *Tierna memoria .La voz de un niño tzeltal insurgente*, activa este diálogo, imponiéndose desde una identidad peculiar: ficcionalidad, poeticidad y referencialidad se vuelven marcadores textuales que comparten, desde participaciones paritarias, la economía textual.

El texto, concebido como objeto interpretable, impone un permanente “regreso”, consecuencia de aquella mirada crítica, la cual, aseguraba Starobinski, supera las apariencias, anula el efecto de las máscaras y “diluye la densidad de los velos”. Entre

conciencia y objeto se instala un mediador: la mirada, que no se identifica tanto “con la facultad de recoger imágenes, sino con aquella de establecer una relación”.

Será la mirada la que nos permita reconocer la alteridad del texto, organismo vivo cuya identidad se manifiesta en el decir o el callar la propia realidad, simulacro de otra realidad, negada o re-afirmada gracias a las bondades de la ficción que establece una relación entre la presencia de lo sensible y de lo extraño, entre lo inmediato y la otredad. La presencia inmediata edificada por los sentidos es pasajera, no pertenece a un presente exacto, es una presencia finita, presencia de una ausencia, o, quizá, presencia como ausencia. Para poder apropiarnos de ella necesitamos respetar su diferencia. El texto literario, como cualquier otra representación de lo real, se impone como presencia, como verdad en el instante en que abre un vacío, una carencia, en cualquier tipo de conocimiento previo y logra convertir este vacío en “el lugar del otro”, lugar del deseo, espacio en el cual irrumpe la palabra, escritura del deseo hecho realidad, presencia del yo edificado a través de ella en la mirada del otro.

La lectura del texto de Carlos Ímaz, *Tierna memoria .La voz de un niño tzeltal insurgente*, obliga a varios retos. Me parece que el más emergente se dirige hacia la necesidad de asumir que la escritura textual establece sus propias normas e instaura una realidad propia, en diálogo tácito o explícito con el contexto al cual representa y/o significa.

Desde su función intertextual, el texto literario “lee la historia porque se interesa en ella” y se autoprograma, así, diríamos, en calidad de ideograma, entendido éste como: “aquella función intertextual que puede leerse ‘materializada’ en los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se entiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales.” (Kristeva, 1981:15) El texto se vuelve un entretejido de otros textos, otras voces, otras miradas, otros tiempos. Pero,

también se vuelve fruto predilecto de la memoria, individual o colectiva, territorio fértil que permite el brotar del pasado vuelto presente, del futuro que “se nace” (lo dirá así el Viejo Antonio) gracias a la negación del olvido: “*Buena es la memoria- dijeron y se dijeron los más grandes dioses- porque ella es el espejo que ayuda a entender el presente y que promete el futuro.*” (Marcos, 2002: 149)

Desde esta perspectiva, el texto se va construyendo como un espacio ilimitado, polifónico, pluridireccional y multisignificativo y la experiencia literaria (la cual involucra, por supuesto, la competencia, puesta en marcha simultáneamente, del escritor y del lector) adquiere “un valor antropológico”, al investir a los textos literarios de la cualidad de ser “productos sintomáticos y significativos de la actividad del hombre”, al ser “la actividad artística de la literatura uno de los testimonios...más profundos, complejos ...sobre la naturaleza y el comportamiento individual y colectivo del ser humano.”(García Berrio, 2006: 18)

Al recordar a Bajtín, diríamos que el quehacer textual pone de manifiesto su condición reconocitiva.

La experiencia literaria, en tanto competencia, permite el re-conocimiento de ciertas estrategias de escritura y de lectura, las cuales, no pocas veces, limitan la identidad del texto a la presencia y/o ausencia de ciertos registros ((poeticidad, ficcionalid

Tierna memoria de Ímaz, considerada por la crítica, al igual que *Rompiendo el silencio*, novela de corte histórico, surge, me imagino, tanto del deseo del escritor de hacernos partícipes de la realidad chiapaneca, como de su compromiso social. Pero, entonces, ¿por qué un texto poético-ficcional? Probablemente, porque la ficcionalidad, principio activo en la construcción del texto literario, permite que el lector, al distanciarse del referente, para apropiarse de la identidad de este “otro mundo”, el que

la *poiesis ficcional*, edifica, vaya adquiriendo habilidades que le permiten implicarse no solamente en el proceso de lectura del texto literario, sino en la lectura de una pluralidad de otros textos que el texto literario lee y re-escibe. Al definir la novela como ideograma Julia Kristeva aseguraba que “el texto literario lee la historia por que se interesa en ella”.

Escritura transgresora, móvil, permutable, interactiva y, particularmente, reticular, *Tierna memoria: La voz de un niño tzeltal insurgente* anula toda huella de alguna escritura tradicional, estática por excelencia. Su movilidad se concreta en el desplazamiento de todos los componentes textuales, tanto en el nivel del espacio de la mirada y de la voz, como en el de una temporalidad particular: la de la memoria; “tiempo del alma” como diría Virginia Woolf. Este texto corre como un film, un film mental, un escenario interno que se permite prescindir de toda regla preestablecida de composición y, así, logra designar la impresión que toda percepción memorizada, o rememorizada, deja en el espíritu. Es una escritura fílmica, o, como diría la misma Kristeva, un *cinematograma*: “Ahí está mi nan, arrodillada frente al metate, muele a mano su maíz para luego hacer masa para las tortillas. Mi tat, sentado a la mesa, platica con ella a la luz de una fogata. Hablan, como siempre entre ellos, en tzeltal”. (Ímaz: 19)

Escritura de un movimiento, film de un acontecimiento: el madurar de Tito, el niño tzeltal, uno de los habitantes de San Jacinto, el primer pueblo chiapaneco insurgente, según la declaración del chico. Pero es también un film de desarrollo de actos que se identifican mediante una dirección y una duración propias, sin que eso anule la temporalidad propia del texto, cuya tensividad aumenta bajo la mirada de los personajes que asumen funciones narratorias, identificables al interior de esta escritura polifónica. La voluntad creadora se concreta en este texto, organizando un sistema de diferenciación formal en cada una de las voces de los personajes: Tito, su *tat*, su *nan*, el maestro Rolando, los *compas*, la compañera

Lucha, Marcos... todos ellos, partes de un personaje colectivo: el pueblo indígena chiapaneco. A pesar de que el foco desde el cual se narra es la “tierna memoria” de Tito, personaje-narrador, la economía textual instala al “nosotros” en tanto personaje narrado. Se perfila en este texto un modo particular de receptividad de lo vivido, de la memoria. Si bien los recuerdos no pueden ser modificados, sí tienen la capacidad de activar y explicar el presente. Tal parece que una cámara, oculta entre la abundante vegetación de la Selva Lacandona, capta una multitud de miradas entrelazadas en una misma aventura: la recuperación de la dignidad del indígena chiapaneco, su deseo de que se le restituya el pasado para poder construir su presente.

La realidad y la ficción mantienen una estrecha relación de complementariedad. Entre los “modelos de mundo” que Albadalejo propone, el que instala lo *ficcional verdadero* está constituido por “instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales” ((Albadalejo: 53). Nuestro texto, inscrito en esta categoría, nos comparte, de manera sencilla, conmovedora y audaz, una realidad que, a pesar de haber sido metamorfoseada por el poder de lo poético, impacta por la fuerza y la autenticidad de su transcurrir. El viaje que Tito inicia, transitando, a través de su “tierna memoria”, por su niñez y adolescencia, no tiene un destino final; así como él mismo lo hace notar, con un humor que reúne certeza y asombro: “avanza el indio”.

La sustantividad de la proyección literaria que logra, creo, mover la conciencia colectiva, cifra su estrategia en la singularidad de un “yo” que inicia un itinerario, un viaje interior y exterior, a través del cual activa, inquieta y, seguramente, transforma la conciencia y las expectativas de su acompañante en esta travesía : nosotros.

Cada capítulo del relato inicia con un pequeño texto, en cursivas, que anuncia y, a la vez, justifica, explica, los sucesos. Pero también goza de una evidente fuerza reticular y

auditiva que lo hace funcionar como un cuadro en movimiento. La voz de Tito (la cual, a lo largo del relato, cede el lugar solamente a otros tres personajes: el maestro Rolando, uno de los “compas” y el soldado) une las piezas textuales, las matiza, resaltando todo elemento cuyo poder significativo coopera en la construcción de una imagen completa del indígena chiapaneco, agredido por las normas de un sistema social que, al ignorar sus derechos, lo condiciona a buscar soluciones necesarias para recuperar la integridad de su identidad. La familia, los amigos, la distribución del trabajo, la educación, las tradiciones, el compromiso social, todo ello se vuelve realidad a la luz de la mirada y de la voz de Tito, el niño que, a sus 11 años, es testigo y, luego, partícipe, del movimiento social iniciado en la Selva Lacandona:

Los mayores se están juntando y se cuidan de no ser oídos, hablan bajito. Algo va a pasar. Antes de que este rumor recorriera mi pueblo yo ya me había dado cuenta...a pesar de sus cuidados, los escuché decir en nuestro idioma, el tzeltal, algo que me asustó: ya camantainic cuxlejaltic, que en castilla quiere decir: vamos a defender nuestra vida. El año que había empezado se nombra 1983. (Ímaz: 13)

...y el lugar, el pueblo de Tito, San Jacinto. El padre de Tito, que “no tenía ni siquiera un rifle para cazar”, se identifica como parte de un yo colectivo:

soy gente de paz, no me gusta ni quiero pelear, pero la guerra la han estado haciendo contra nosotros desde hace mucho y nuestra paz es a su favor. Nos quitan nuestras mejores tierras y las hacen potrero y pues nos obligan a cambiarnos de lugar. Toman a las mujeres cuando se les antoja, destruyen la montaña y todo porque somos pacíficos.(...)Hay mucho sufrimiento, mucha pobreza, mucha humillación y desprecio de los que mandan.(...) Nuestra fuerza

no será para hacerle mal a nadie, no es para vengar lo sufrido, no, no somos así, la fuerza nuestra será para que ya no nos hagan mal a nosotros. (ibidem:71)

La particular objetividad estética de este texto reposa, entre otras marcas, en la fuerza con la cual se retrata directamente a los personajes, mediante su hablar singular, fuente inagotable de identificación. Su discurso revela como las distintas partes de su ser y de su vida están armoniosamente engarzadas en una unidad dinámica que lo conecta al universo que habita, al cual respeta, ama y con el cual interactúa:

...mi nan estaba moliendo maíz en el metate que truequeó por un cochinito y mi tat le contaba que el Jou lo estuvo llamando por su nombre. (ibidem: 20)

La montaña es noble y tiene su vida, como nosotros, pero es mucha, mucha su fuerza, tiene una grande energía, hay que conocerla y respetarla... (ibidem:22)

...mi tat nos dijo que no era bueno matar por gusto, que cada animal tenía un trabajo en la vida de la montaña y que tomar la vida de otra criatura de Dios sólo debe ser por la vida de otro, ya sea por defensa o para alimentarse. (ibidem: 38)

Tomados de la mano de Tito, penetramos, cautelosos, en la casa donde habita su familia, a la cual conocemos, al principio del relato, integrada por su nan, su tat, su hermano y sus dos hermanitas, y a la cual acompañamos, en los momentos en los cuales pierde, primero a una, luego a otra de las niñas, en ambos casos por falta de medicina, de atención médica, por la indiferencia de los que detienen el poder en el pueblo.

Resulta conmovedor, para el lector, el contacto con el alma y la mentalidad del tzeltal. Ser pacífico, cuidadoso y cariñoso con su familia, atento y siempre dispuesto a enseñar a sus hijos, comprometido con su comunidad, el padre de Tito es un personaje cuya realidad impone y obliga a la reflexión. Fundador del pueblo, es respetado por todos, por su

prudencia, su sabiduría y su honestidad. Trabaja, en condiciones difíciles, el campo desde el amanecer sin jamás quejarse, cubriendo siempre con la mirada a su familia. Era tan pobre, le confiesa a Tito su nan, “que cuando caminaba en la selva usaba hojas de maíz amarradas con tiras de henequén o de cuero para cubrir sus pies”. (idem:26) Tito lo admira y lo sigue, aprende de su caminar para iniciar el suyo:

Me gustaba mucho estar con él cuando hacía cosas, él se sentía contento y estaba muy orgulloso de las cuerdas que fabricaba...Tenía mucha calma para explicarme. Cuando me enseñaba a hacer algo, yo no sólo aprendía, sino que, sobre todo, me gustaba sentir el cariño con que lo hacía y, además, como le recordaba de cuando su papá le enseñaba a él, se le ponía blandito el corazón.

Su lucidez, así como el amor por los suyos, le permite entender la necesidad de ser partícipe en el proceso que “esos seres nombrados *compas* que viven en la montaña” estaban por iniciar: “- Son gentes-dijo mi tat-, respetan nuestro modo, es justo que los ayudemos. Vinieron hasta acá a ofrecernos su palabra y pasan muchas penas por lo que creen verdadero. No obligan a nada y saben escuchar”. (idem:44)

Tito, tan distinto de su hermano mayor, atrapado y finalmente muerto por el alcoholismo (“Ahora sé que la borrachera fue otra de las enfermedades que trajeron los conquistadores...”) es obediente y trabajador, lo que lo hace merecedor “del mejor regalo que ha (he) recibido en su(mi)vida”: sus primeros zapatos, los *choclos*, regalados por su tat. Muestra interés y destreza en la escuela y llama la atención del maestro Rolando, por “su enorme orgullo y dignidad personal”. Rolando es el único maestro, de todos los que habían llegado a la precaria escuela del pueblo sin haberse quedado por más de unos cuantos días, que deja huellas en el corazón y en la conciencia del niño: “...era diferente a los otros. No gritaba y le gustaba estar con nosotros, incluso quiso aprender nuestro idioma. Pero sobre todo, me respetaba”. (ibidem:62) Su recuerdo queda tan vivo que, una vez incorporado en

el grupo de los insurgentes y al tener que cambiar de nombre “por la seguridad de los suyos”, Tito se hará llamar Armando. A pesar del gran cariño que lo une a su familia, a su pueblo y a sus amigos, y, a pesar de sus escasos trece años, decide seguir el llamado de su corazón, así como su tat le había enseñado, y se une a los *compas*. Siente que ya es todo un hombre. Su padre había grabado en su conciencia, para siempre, un legado de amor, entrega y compromiso con su tierra y su gente:

La lucha tendrá sufrimiento, pero no será más sufrimiento que ver morir en silencio a los hijos y a la montaña. Los que nos han robado y humillado van a conocer que no está bien y que somos personas, no bestias... Ya empezó y no hay camino para regresar. Lo hacemos sin odio, pues eso destruye el alma y ciega el pensamiento. Es con esperanza como se crece bien la dignidad. (idem:72)

El camino es difícil, pero el joven, decidido “ganarle al miedo y a la tristeza” cumple con sus objetivos: se entrena en las montañas con los *compas*, atiende y aprovecha las enseñanzas de Marcos, aprende cada día algo nuevo, lo que lo hace exclamar, con ironía y, a la vez con orgullo, cada vez que descubre cosas distintas a su alrededor: “Avanza el indio”. Su mundo se transforma; como en un escenario cuya dinámica reside en un permanente cambio de escenas, Tito protagoniza su propia metamorfosis: de niño a adulto, de campesino a insurgente. La llegada a “la gran ciudad” (Ciudad de México) le permite descubrir no solamente la existencia de aquello que “hacía llover dentro de la casa”(la ducha), del papel higiénico, del foco eléctrico o del cepillo y pasta de dientes: “También conocí que en la ciudad también hay pobres, como en mi tierra, pero su pobreza es diferente, más dañina, pues viven al lado de enormes riquezas que ven todos los días sin poder tocarlas y no tienen ni tierra para trabajarla y sacar, al menos, parte de su alimento, ni donde los entierren, pues en la ciudad hasta para eso hay que pagar”. (idem:107)

Aprende a usar las armas y la radiofonía, hasta se casa con una compañera, placer que le dura poco, pues la mujer resulta más brava “que una arisca”. Ya tiene 16 años y su “pueblo completo ya era zapatista, pero no era el único”.

Tito- Armando es protagonista de una historia aún no escrita, pero grabada cuidadosamente en la memoria de una nación y de todos aquellos que de una u otra forma se asumen como copartícipes. El joven insurgente encapuchado se dirige, al final del relato, a su interlocutor, destinatario inscrito en el texto, obligado así, a responsabilizarse de su decisión: “En fin, te regalo estos recuerdos con un sentimiento de urgencia, para que no gane de nuevo ese olvido que quiere tener nuestra dignidad acorralada, lo hago con sinceridad, de esa que se nace de abrir nuestro corazón al viento y antes de que se marchite la, todavía, tierna memoria”. (ibidem:172)

Lucha social, violencia y representación en
Un día en la vida de Manlio Argueta*

Leticia Mora Perdomo
Universidad Veracruzana

I. Obertura teórica. En *México insurgente* (1914), libro que anuncia las nuevas dinámicas de representación de la guerra en la era moderna y una nueva práctica discursiva testimonial sobre Latinoamérica, John Reed narra sólo una batalla, la de Torreón, entre las muchas que presenció como corresponsal para el periódico *Las Masas*. Toma esta decisión pues considera que la representación bélica debe ser también una toma de posición ética ante el cada vez más grande “negocio de la guerra” que las nuevas tecnologías —reproducción a color en los rotativos y tomas fotográficas en el área de combate— impulsaban al crear un público sediento de estas mórbidas escenas contempladas desde la comodidad de su sala de estar. Al representar una revolución, argumentaba, lo importante es crear un entendimiento de las fuerzas que mueven el conflicto pues lo propiamente violento no tiene razón de ser ya que “una vez que has visto una batalla las has visto todas”.

Si bien la posición ética de Reed en la representación de los conflictos bélicos que caracterizaron el siglo XX, entre los que destacan los dos grandes cataclismos mundiales y las muchas otras guerras étnicas o religiosas que siguieron, y que como periodista cubrió era, más que de objetividad, de solidaridad con los oprimidos, de compromiso individual con la justicia de los reclamos, por lo que puede afirmarse que su propuesta narrativa abre una nueva modalidad de escritura que descansaba en la solidaridad y en la autoridad del testigo. En efecto, la lectura ideológica que Reed hizo de la revolución dotaba a sus artículos de una novedosa intencionalidad que

parecía contradecir tanto la objetividad periodística como la independencia de la literatura de la política o el didactismo moral. Recordemos: sus reportajes se basaban en el artículo de investigación, interesante y ameno, que debía unir lo objetivo de la noticia y el dato hurgado, con lo subjetivo del relato de vida del periodista, del autor. Por ello, Reed no sólo cuenta su papel como reportero, observador testigo, sino que hila la noticia subjetivamente en un relato que escamotea las acciones propiamente bélicas para desplazar la "intensidad" narrativa a lo que significaba, en tiempos tan difíciles, no tener qué comer y cómo este hecho tan común alteraba la vida de un campesino «amigo» suyo. En otras palabras, a Reed le interesaba crear un relato que diera cuenta de cómo la revolución afectaba la vida individual y comunitaria. La conciencia de esta nueva intencionalidad se plasma, *en abyme*, en uno de los últimos capítulos de *México insurgente*, en medio de la narración de la representación de una pastorela. Allí aparece una clara autorreflexión mediante la cual explica las razones por las que alteró, no sólo el orden en que nos presenta los reportajes en que se basa el libro, sino su necesidad de construir una causalidad que sin estar apegada a los hechos cómo se dieron en el movimiento social, dé cuenta de una verdad histórica más profunda, en la se le revele al lector la razón de ser de la revolución. En esta nueva modalidad narrativa articulada en *México Insurgente* ya se destaca la importancia política de lo representado y la necesaria literaturización — ficcionalización— del autor y de los hechos revolucionarios para crear una conciencia en el lector. Reed encuentra una novedosa forma para dotar de coherencia histórica a la información periodística y su marcada referencialidad por medio de los recursos persuasivos del relato de viaje y de vida —la hibridez genérica— a los que su posible lector estaba acostumbrado, además de fincar su relato en la manida función política de la literatura en las que la construcción de una literatura y una

identidad nacional se habían montado discursivamente en narrativas previas.

Las ideas políticas de izquierda de Reed encontraron en el apoyo al movimiento campesino que respaldaba la revolución, la justicia de su levantamiento. Por ello su toma de posición fue a favor de los explotados, y su tarea como escritor sería develar las causas ocultas de esa explotación y, como efecto pragmático de su libro, si no de sus artículos, crear un lazo de solidaridad internacional con el movimiento rebelde. Reed trataba de hacer que sus lectores simpatizaran con la causa de la revolución campesina. A este propósito, responde el carácter testimonial que asume la narrativa, lo que no sólo permite captar una subjetividad en ese narrador testigo que organiza el relato, sino la impronta imaginativa, la ficcionalización de varios personajes que con su relato de vida justifican su levantamiento en contra del hacendado y del patrón, y con las que al mismo tiempo se genera una identificación emocional de plena empatía, por parte del autor y del lector.

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

Casi sesenta años después, la experiencia de dos guerras que estremecerán al mundo y una violencia sistémica que parece abrazar a Latinoamérica en su conjunto, surge en Cuba una novela híbrida: *Biografía de un cimarrón* (1968), de Miguel Barnet, y con ella, un género literario: el discurso testimonial, género que muy

pronto se iba a popularizar en Centroamérica, por ser dicho género idóneo para expresar la lucha social de su población, se trate de Nicaragua, Guatemala, El Salvador o Cuba. El testimonial es un género literario híbrido, pues proclama una veracidad derivada de la realidad circundante, y por tanto circunscrito problemáticamente a las narrativas maestras en que ésta se ha representado, el discurso historiográfico y el etnográfico (véase Zavala, 1990: 250 ss.).

En efecto, a partir de 1960 podemos observar un sincretismo cada vez mayor entre realidad y ficción, pues se escriben obras literarias que se sostienen en una relación conflictiva de contigüidad entre historia documental y ficción narrativa. Rodolfo Walsh, Miguel Barnet, Elena Poniatowska, Isabel Allende, Hernán Valdés y Enrique Medina son escritores que recurren a menudo a un principio estructural que deriva del gran reportaje, aquel que había inaugurado precisamente John Reed con sus artículos publicados en *Las Masas*, y que Tom Wolfe pondría de moda al crearle nexos ineludibles con la literatura, como en el caso de *A sangre fría* de Truman Capote: “la narración es enmarcada desde una figura autoral, pero se le atribuye a individuos históricamente existentes” (Jara: 5).

La estrecha relación entre el testimonio y la historia, especialmente la historia oral de los grupos populares –sobre todo campesinos–, según Margaret Randall apunta a la posibilidad de “escribir nuestra historia como realmente ha sido, y es”, y de “reconstruir la verdad” (Randall, 1983: 7, 11, véase 1, 5 ss.). El testimonio es la memoria soterrada de opresión, “como documento metafórico de la versión extraoficial, comúnmente silenciada por los organismos oficiales de la historia” (Narváez, 2000: 114), como un documento de “la historia escrita desde abajo” (Craft, 2000: 82; véase Zavala, 1990: 260, 265; Narváez, 2000: 118).

Teóricamente, entonces, se habla de un doble “contrato de veracidad” (Craft,

2000: 81): a) el contrato que se establece entre el constructor del testimonio y su informante, que produciría “la anulación del ego del escritor y su identificación incondicional con los protagonistas” (Narváez, 2000: 118), y b) el contrato que se establece entre “el testigo a través de su agente (o *gestor*) y el lector” (Craft, 2000: 81). Esto es, que “El lector sabe que no está sólo frente a un producto de la imaginación, sino ante una forma de registro de la historia real” (Zavala, 1990: 259s.).

El discurso literario -su pervasiva reflexión teórica- que se dio entre los años setenta y ochenta en Centroamérica canonizó este discurso como una modalidad para otorgar voz a los campesinos y rescatar la memoria enterrada debido a la opresión militar y simbólica del estado.

Pero la poética de la solidaridad que estos discursos ofrecen ha impedido esclarecer las políticas de representación implícitas en el género testimonial. Un problema clave del discurso testimonial es la relación que se da entre éste y el testimonio real; o sea el de la construcción del relato literario con base en el relato histórico o en un informante, un ser de carne y hueso. Ya que las representaciones que emergen de esta relación tienen como propósito establecer una autoridad simbólica que facilite la denuncia, su dinámica crea una ambigua relación con lo que podríamos llamar los restos de lo real. Esta relación problemática ha ido modificando, asimismo, el estatuto de lo literario en las prácticas de escritura desde los años setenta del siglo XX, y se ha exacerbado en la práctica actual. La obstinada pasión por lo real muestra sus tensiones en un relato obstinado por mostrar sólo un pliegue de esa realidad: la experiencia de vida de los oprimidos; ésta impone al papel del autor, fuera de esa realidad, una situación de tensiones y conflictos; pero también torna en conflictivo el papel del narrador implícito, en tanto que pretende despertar la

conciencia del lector, la empatía, la solidaridad y la inclinación hacia el beneficio de la causa.

Ciertamente, en varios de estos relatos es posible constatar que los límites entre el mundo de ficción y el mundo fáctico están desapareciendo, borrándose, pues “existe una línea tenue entre la verdad y la ficción, la ética y el arte, lo histórico y lo mítico” (Craft, 2000: 88). Pero desde nuestro desencanto posmoderno, cabría recordar que lo narrado en esta nueva modalidad escritural no es una mera huella de lo real, como ya ha quedado demostrado en el estudio de la mejor metáfora del realismo, la fotografía. Los lentes, el marco, en fin la tecnología de la representación y la mirada queda plasmada indirectamente en la organización y configuración de la fotografía -texto- generada sobre la pretensión de documentar lo real. El discurso testimonial está orientado, como vimos en el caso de Reed, por las convicciones estéticas y políticas del autor (véase la discusión para el testimonio latinoamericano que realiza Zavala, 1990: 268 ss.)

Hacia esta nueva semantización del testimonio apuntan los estudios de Vicki Román-Lagunas sobre el testimonio femenino centroamericano: “El estudio del testimonio tampoco implica el descubrimiento de una nueva realidad histórica. Lo que sí importa en el estudio del testimonio, entonces, es la visión de una historia o realidad que proporciona un autor *desde su propia perspectiva*” (2000: 99). El reconocimiento de esta subjetividad autoral o narratológica, crea un doble juego intersubjetivo que se perfila claramente en una lectura actual del testimonio, pues las dos conciencias de sí, la del personaje de las clases subalternas, populares o campesinas, y la del escritor que ideológicamente simpatiza con ella presenta un punto tensional que se suma a las ya señaladas en la marcada hibridación genérica: literatura/política; historia/ficción; verdad/subjetividad; crónica/novela y, el más

importante novela-testimonio, aspectos todos que serán instrumentalizados en eso que Reed ya llamaba el sentido programático de su ficción: datos organizados con el fin de crear una poética de solidaridad con lo narrado.

Me parece evidente que esta tendencia se ha hecho más enfática en los textos testimoniales publicados a partir de los años noventa, o por ejemplo en la crónica de este siglo, como *Si me quieres quereme transa* (2011) de Christian Alarcón, pues sus marcados rasgos no-representativos, individualizados y fragmentados, contribuirán ya abiertamente a crear una conciencia de su escritura y de los mecanismos para fijar la representación, lo que finalmente la deconstruye. Esta es mi intención con la serie de ensayos que plantean anotar la evolución del testimonio y sus dinámicas de representación en la producción actual a partir de un recorrido por la literatura de no ficción, en la que la lectura de *Un día en la vida* es un paso importante para entender la evolución del género y la transdiscursividad con la historia, el periodismo y la violencia.

II. Intermezzo narrativo. La «novela» *Un día en la vida* del escritor salvadoreño Manlio Argueta, ha sido leída como un relato testimonial de la historia no oficial de los campesinos salvadoreños. La escritura de la novela se dio en el exilio, en Costa Rica, donde radicaba su autor desde 1971. La publicación de la novela en 1980 indica que su escritura es muy cercana a los eventos que narra: la organización campesina en cooperativas cristianas, el cambio de posición ideológica de la Iglesia; la llegada de jóvenes integrantes del Movimiento de la Teología de la Liberación, la toma de la Catedral de San Salvador por el movimiento campesino y la aparición en el relato de monseñor Óscar Arnulfo Romero (1917-1980).

Esta lectura testimonial ha sido también fomentada por su autor, Manlio

Argueta, quien nos explica:

En 1978 me encontré en San José, Costa Rica, con una delegación de cinco mujeres de la Zona Norte de El Salvador; llegaban de la ciudad de Aguilares, a una hora de San Salvador. Los cuerpos de seguridad habían bloqueado el ingreso de productos alimenticios por sospechar que desde ahí se abastecía a los nacientes grupos guerrilleros y ellas llegaban a denunciar el sitio a dicha ciudad, la misma y mismo período que aparece en la película *El Salvador*, de Oliver Stone, donde la Guardia Nacional ametralla el símbolo más sagrado de la Iglesia, el cáliz o vaso sagrado, para convencer que estaban dispuestos a todo. Estaban comenzando los crímenes masivos en contra de los religiosos de origen católico. (<http://manlioargueta.com/ensayo/un-dia-en-la-vida-vision-y-memoria-historica/#more-1052>)

Argueta expresa que utiliza el género testimonial dentro de la novela, y que antes ya lo había utilizado en su primera novela: *El valle de las hamacas*, donde “hay páginas completas que son agregados textuales de la realidad, ya sea de un documento, de un periódico, hay un juego de ficción con documentos reales. Y luego en *Un día en la vida* que sí es una novela mucho más testimonial porque en este caso ya recurrí por primera vez a la entrevista, a buscar el material, a la investigación” (Varela, entrevista, mayo 2003).

Argueta es de los primeros autores en retomar el género del testimonio, antes de que proliferara en América Latina durante los últimas dos décadas. Asimismo, este autor puede transmitir su realidad, experiencias y vivencias de una forma más directa, según lo dijo en una entrevista: “Es una manera de trabajar con la belleza,

con la estética y a la vez entregar un conocimiento, no tanto sobre la historia de un país, de El Salvador o de Centroamérica, sino también sobre cosas subjetivas y valores un poco más espirituales, que es lo que pretendo por ejemplo en *Un día en la vida*, es decir, el amor, el llanto, el drama, a partir de un desgarramiento individual de los personajes” (Varela, entrevista, mayo 2003).

Esta subjetividad, ya presente en el testimonio de Reed, es la que Magda Zavala ha resaltado como característica del testimonio en América Latina, pues éste se diferencia de la historiografía por el compromiso del protagonista con su discurso y la consecutiva percepción y presentación subjetivas de los hechos históricos, además de la politización del relato (251). Tal responsabilidad histórica coincide, como recuerda Monique Sarfati-Arnaud, con la emergencia de una nueva práctica discursiva que habrá de concretar las vivencias y los anhelos de una generación de intelectuales y artistas latinoamericanos, y que será consecuente con "la efervescencia política y los cuestionamientos hacia los regímenes militares y dictatoriales" (1990: 123). En esta tesitura, Manlio Argueta confiesa a Lorena Argüello, en entrevista aparecida en el *Semanario Universidad* de la Universidad de Costa Rica, que le resulta imposible “escribir de mariposas, mientras que la gente muere” (6); y lo mismo repite en otra entrevista con Nelly Zulma Martínez, cuando apunta que “la ética va íntimamente vinculada con la estética” (*Filología y Lingüística* 29.1, 2003: 147-155).

El discurso sobre el testimonio, desde sus inicios —en los años sesenta— hasta ahora, ha sido dominado en gran parte por un carácter supuestamente antiliterario. Ya en 1969, pocos años después de la publicación de los primeros testimonios, un ensayo del escritor Óscar Collazos, titulado “Encrucijada del lenguaje”, provocó una polémica acerca de la creación literaria -mejor dicho, el estatuto de lo literario- que

hasta en nuestros días no ha cesado. En ese artículo Collazos –dentro del contexto ideológico de los movimientos revolucionarios de la época– reclamó una nueva literatura que se liberaría de los conceptos tradicionales de literariedad, y que recuperaría la realidad, aprisionada como estaba por el lenguaje y sus formas estéticas, para otorgarles una inteligibilidad y un carácter más acorde con las preocupaciones ideológicas de los movimientos revolucionarios de los setenta. Era en realidad el viejo reclamo al compromiso de la literatura como denunciadora de las injusticias sociales y la relación de ésta con lo político. Si recordamos la polémica con Julio Cortázar, esas afirmaciones recobran un contexto de crítica abierta a las novelas del *boom*, producto de la marginalización que sentían los escritores "comprometidos" como Collazos o José María Arguedas ante las pirotecnias verbales de las novelas del boom. La discusión de las ideas plasmadas en ese artículo, sería en los años siguientes, representativa de los parámetros para evaluar el discurso testimonial. A lo largo de las décadas de los sesenta y setenta este sostenido carácter antiliterario, como si se hiciera sin técnica y artificio, se convirtió en uno de los rasgos distintivos y canonizados de la novedad y originalidad del testimonio.

Estas convicciones políticas y esta urgencia moral se reflejan en la novela de Manlio Argueta. Zavala ha señalado que en esta obra Argueta de ninguna manera renunció a su función de organizador y creador, pues había declarado “que la campesina de quien proviene el discurso «era más enérgica, más fuerte, pero yo la pinté más débil por ser mujer, por ser campesina y para hacerla creíble»” (1990: 274), lo cual apoya la discusión que hemos venido señalando para evidenciar la retórica que da sustento al testimonio como modalidad narrativa y la importancia de la poética de la solidaridad.

III. La intencionalidad política. *Un día en la vida*, novela testimonio estructurada como la crónica de un día en la vida de una campesina salvadoreña, Lupe, descansa en la contemporaneidad de lo narrado con los sucesos de la vida política salvadoreña cuando la novela fue publicada. En este aspecto reside la posibilidad de identificación inmediata con los lectores, ya sea de aceptación o rechazo, pues los sucesos narrados son parte de la cotidianidad de la sociedad salvadoreña; este efecto de lectura es lo que desea Argueta cuando nos habla del sentido paradigmático de «ese día» en «la vida» de una familia campesina y de sus vecinos, por lo cual la ejemplaridad y la subjetividad amplifican lo cotidiano y lo sacan de su espacio privado para convertirlo en historia de «la vida» salvadoreña y latinoamericana.

Este trabajo sobre la realidad contemporánea de El Salvador transforma la denuncia de los maltratos y las injusticias hacia el campesinado en un testimonio colectivo; para ello se vale de un relato en el que se conjugan, por una parte, las voces de Lupe, María Romelia, María Pía y Adolfinia, y, por otra, las de la *Autoridad* y la de *Ellos*.

El texto se presenta bajo una estructura singular: como si fuera un diario que dura sólo un día; el cual se ha escrito en diversas horas, siempre bajo la claridad de la luz, entre las cinco de la mañana y las cinco de la tarde, a la hora en que decae un día de invierno. Las horas se han marcado por medio del canto de los más diversos pájaros del entorno rural. A las cinco y media ocurre el despertar de Lupe, al compás del canto de los gallos clarineros, luego vendrán en sucesión los elementos testimoniales, las secuencias narrativas, y a las cinco de la tarde caerá la noche en silencio. Cuando a las cuatro de la tarde Lupe desconozca a su marido, que le será presentado por los militares vivo pero inconsciente, herido de muerte, ensangrentado, cubierto de lodo y con uno de sus ojos fuera de su órbita, aparecerá en escena el

zopilote, preparando el final del relato y dando realce al hecho de que, con la negación del esposo, Lupe emplazará el escenario bíblico en el que los apóstoles desconocieron a Cristo, o sea el momento que ocurre entre la pasión y su muerte. En el centro del día –y en todo momento en el que se sitúan las anotaciones horarias–, el canto de las aves cumplirá diversas funciones, de complemento y oposición, o bien su presencia contrastará, como cuando aparecen (desfasadas) las aves nocturnas, entre la una y la una y media de la tarde, con el día en plenitud y el relato de la represión en su esplendor. En el día, el ave rapaz –el gavilán– dará cuenta del polluelo indefenso. Y al atardecer, el cielo y todo el escenario de la naturaleza se llenará con el canto de las aves, del bello canto. Luego hará acto de presencia el zopilote. Este acierto literario de homologar una cultura campesina con los elementos propios de la vida rural, es también un discurso simbólico enraizado en el ya mencionado discurso bíblico tanto como en las supersticiones de una cultura oral.

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

Además, hay otros dos narradores (también en primera persona): la *Autoridad* y *Ellos*. Adolfina y María Romelia, a diferencia de los otros tres personajes acabados de mencionar, intervienen no en una, sino en dos ocasiones. Estos narradores son

secundarios porque su función está supeditada a respaldar u oponer la versión de Guadalupe. Mientras las mujeres respaldan a la voz principal, la *Autoridad y Ellos* son el lado opositor: representan al gobierno, que oprime, o a los guardias, que torturan en su nombre, a pesar de que sean también hijos de campesinos conocidos, pero carentes de conciencia. Indudablemente, aquí predomina nuevamente la visión maniqueísta de los dos bandos y de la toma de compromiso ideológico. Por esta razón, *Un día en la vida* nos sitúa en el terreno de la memoria, haciendo que la conciencia biográfica, la de cada personaje, trascienda hacia la construcción de una memoria histórica y colectiva, ya que las innumerables analepsis de la novela tienen que ver con el recuerdo de los personajes, con la autorrepresentación de los sujetos y la imagen que ellos tienen de su propio devenir (*Filología y Lingüística* 29.1 2003 : 147-155). La estructura de la novela es en apariencia simple y fácil de leer. Pero en la recreación del habla campesina, el lenguaje se torna difícil debido a la abundancia de las voces regionales y locales.

El relato de Guadalupe Fuentes de Guardado, que se ubica temporalmente a finales de los setenta, es producto de una serie de acontecimientos políticos relevantes en la historia de este país centroamericano, a los que esta novela hace alusión: el cambio de orientación de la Iglesia católica, la formación de cooperativas y federaciones campesinas, el inicio de la guerra de guerrillas, el surgimiento de grupos paramilitares y, en suma, la declaratoria de la guerra civil. Con ello, *Un día en la vida* retoma el proceso de politización y toma de conciencia del campesinado salvadoreño que coincide, en efecto, con la introducción de la Teología de la Liberación en El Salvador y con la instauración de distintas formas de organización colectiva, las cuales arrastrarán, en las décadas de los años 70 y 80, a una cruenta guerra civil que opondrá a la oligarquía y las fuerzas armadas contra la guerrilla

revolucionaria. En medio de este conflicto bélico quedará el campesinado.

Este marco histórico constituye no sólo el entramado ideológico de la novela, sino también la razón de ser de la subversión. A raíz de los sucesos del presente es inevitable no recordar, y recordar toma el lugar de pensar los sucesos históricos bajo una óptica del informante Así, la infructuosa revuelta campesina de 1932 —en la que se sacrificaron más de treinta mil vidas— y con la cual se intentó alcanzar democracia y justicia social, no sólo se recuerda por su injusticia y salvajismo contra una población indefensa, sino que adquiere una nueva dimensionalidad cuatro décadas más tarde, con la toma de conciencia por parte de la comunidad. El elemento que sirve de eslabón entre ambos acontecimientos históricos y la actualidad de Lupe y demás voces narradoras son también hechos de sangre, cuyo significado recubre la figura de la víctima indefensa: los asesinatos y desapariciones de los hombres de la familia de Lupe: Chepe, su marido; Justino, su hijo; Helio Hernández, su yerno y padre de Adolfiná, su nieta. De esta manera, la violencia y la muerte recubren a tres generaciones de la familia de Lupe, permitiendo hacer la conexión entre el pasado y el presente, esto es, entre los hechos del año 32 y la historia privada y familiar que está sucediendo en los años 70.

IV. La violencia, es el hilo conductor de la historia. La violencia será, entonces, el núcleo de esta novela, su esencia, a pesar de no regodearse con la reproducción de constantes escenas de torturas y asesinatos. La opresión, no obstante, persigue al lector; y éste se pregunta, con el transcurrir del acto de la lectura: ¿Matarán a Lupe? ¿A la nieta, activa participante en la toma de la catedral de San Salvador y otros actos denunciatorios? ¿Matarán a Chepe? El miedo es una presencia soterrada en los personajes y se proyecta en el lector por el conocimiento que éste tiene sobre la

desaparición de Helio Hernández, el padre de Adolfina, la nieta de Lupe, y por la presencia inesperada de la *Autoridad*, que parece estar por todas partes.

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

Su contraparte será la violencia sistémica de toda violencia subjetiva, que para Zizek resulta invisible, pero que debe tenerse en cuenta si uno quiere explicar la “irracionalidad” de las explosiones de la violencia subjetiva. Así, cuando un conflicto se hace evidente es porque se ha constatado una larga serie de hechos que la han motivado, aun muy a pesar de su condición de invisibilidad. Partiendo de esta precisa distinción que ha elaborado Zizek, me gustaría concluir lo que hasta ahora he venido señalando para deslindar las complejas interacciones en que la violencia se manifiesta y para problematizar la buena fe que finca el discurso testimonial, pues de

ella se derivan sus aciertos y los desplazamientos de la nueva narrativa autoficcional, que tiende a cuestionarlos o bien a hacerlos ambiguos.

El fantasma que recorre *Un día en la vida* es la masacre de campesinos del año 32; ésta se halla presente por medio de las frecuentes analepsis de los personajes, cuyos textos se distinguen tipográficamente por aparecer en tipos cursivos, y por sus reflejos en la vida afectiva o psíquica de los personajes. La poética de la solidaridad es, de este modo, más efectiva, ya que el lector responde a la lectura de manera emocional y se obliga a hacer la tarea de indagar la historia escamotada en la página. Descubre que la violencia sistémica que ha motivado el levantamiento campesino es ciertamente el sistema de explotación feudal de propiedad, el monocultivo del café, cuyo valor al fluctuar en forma constante afectaba drásticamente a la economía campesina y provocaba la expansión de una economía agrícola de exportación que exigía la constante migración de campesinos de su lugar de origen y trabajo.

En *Un día en la vida* se menciona en forma iterativa el hambre y penuria que los campesinos padecen. Pero a través de las enseñanzas de la Teología de la Liberación que exigían su felicidad en este mundo –y no en el eterno– se produce la otra violencia de que habla Zizek: la violencia del sistema de creencias que el lenguaje trasmite, la “violencia simbólica”. Como se ha dicho, la novela se inicia con el despertar de Lupe en un día más de su vida. Pero ese día es también la historia del despertar de la conciencia de Lupe. No sólo se trata de una conciencia de su constante explotación de clase, sino también de sus procesos de significación, de su ser como mujer, de su religión y del lenguaje que la distingue de los otros, e incluso la propia manera de expresarse de aquella que constituye la norma gramatical. Dice Lupe: “Así es nuestra vida y no conocemos otra. Por eso dicen que somos felices. Yo no sé. En todo caso esa palabra de «feliz» no me cuadra nada. Ni

siquiera sé lo que significa verdaderamente” (24). El proceso autorreflexivo queda enmarcado en el uso del lenguaje: “Un día le iba a tirar una piedra a un sapo. Entonces conocí la voz de la conciencia [...] Por eso digo, la voz de la conciencia es de uno y no es de uno. Viene a saber de dónde” (27 y 30). Es decir, que el acto reflexivo parte de la toma de conciencia individual ante un hecho cualquiera, pero se dirige hacia una conciencia social, de identificación de la posición personal ya sea de equidad o rechazo al entorno social.

La voz autoral se inscribe textualmente en el recurso de una narración muchas veces poética del paisaje y en la metaforización alusiva al mundo del campo como un intento por reproducir el habla rural y, más claramente, en la irrupción del mundo mágico y mítico de la cosmogonía campesina. En los cuentos que narra Chepe, el esposo de Lupe, y en las creencias campesinas como la del cadejo o la de la siguanaba, que irrumpe en la historia en los momentos de mayor tensión narrativa: cuando los guardias esperan a Adolfinia, la nieta de Lupe., se transmite un saber ancestral y oral, pero adaptado a los tiempos que corren, a las situaciones que se viven en la comunidad. La voz autoral reconoce este saber, esta poesía rural, por llamarla de algún modo, y lo proyecta como un saber amenazado por relatos falsos de la autoridad, por historias de cultura impuestas sobre la población. Operación que permite que el lector reconozca la sabiduría ancestral y su destrucción sistémica.

Por otra parte, la violencia subjetiva, que es aquella que nos previene Zizek debemos hacer a un lado para poder entender a las otras dos; sólo que ésta es la que seduce al lector, la que lo hiere y lo persigue: es la violencia infligida al cuerpo, y la que se desplaza hacia el cuerpo social. Es entonces el cuerpo el *locus* en donde la visibilidad de lo atroz y del horror se concentran. La violencia que, en términos de representación, seduce más efectivamente al lector es antropocéntrica inclusive en

los términos de la devastación ambiental, como también se hace evidente en esta novela.

Una pregunta obligada y que nos ayudaría a entender lo que pasa actualmente es: ¿por qué es tan difícil representar el horror sin un cuerpo? Imágenes de desastres producidos por un gran terremoto, si bien terribles y de drásticas consecuencias, no tienen el mismo impacto si no se acompañan de muertos apilados bajo escombros, de cuerpos mutilados, desmembrados. Tal vez esto ha de explicar, en nuestro tiempo, las políticas de representación de la violencia. La destrucción de los ecosistemas (desaparición de pájaros y cultivos) a los que la novela hace alusión es casi pasada por alto si no se relaciona con la interacción humana. Sin embargo, varias son las imágenes que persiguen al lector y lo cimbran; no las puede pasar por alto: éstas corresponden a las violaciones anales cometidas a sacerdotes por la *Autoridad*.

El dolor infligido en la víctima es imaginado como lo es la humillación y la degradación de la dignidad humana, pues el texto no hace ningún comentario al respecto. Estas vejaciones corporales alimentan el miedo que se esconde en la ausencia de cuerpos, como es el caso de los desaparecidos. En un momento dado, Alfonsina, la hija de Helio, prefiere que su padre aparezca muerto a estar “sin saber”. La frase de Rodolfo Walsh a su hija Vicki cobra aquí particular significado: “El verdadero cementerio es la memoria”. El recuerdo no basta. Ver la violencia es reconocerla, padecerla y, desde luego, exorcizarla. El peligro está en reconocer aquello que no se ve, o en lo indecible.

Como una conclusión provisional podríamos decir que si bien el testimonio es una forma de nombrar el horror, al buscar la solidaridad de su lector, ésta a menudo se finca en compasión y resentimiento, pues busca despertar la emoción, pero también pueden funcionar como mecanismos de control. Pero la compasión y el

resentimiento, si bien son mejores que la indiferencia y un primer paso, como ya hace mucho tiempo nos previno Hannah Arendt, son también social y políticamente poco efectivas, pues estimulan una respuesta individual y no una respuesta social ni racional. Como estrategia textual, el testimonio está limitado a la buena conciencia del lector de ir racionalmente más allá de cuerpos mutilados y de la visible violencia del Estado, para unir, quizá, todas las formas de violencia institucionalizadas, sistémicas y simbólicas, o bien para construir nuevas narrativas que evidencien el vacío de la violencia corporal sin una racionalización de lo que las produce, lo que en efecto sería una descomposición del sistema simbólico y los géneros que lo representan. *Un día en la vida* descansa en la denuncia y la solidaridad del lector; textos de este siglo como *Insensatez*, novela de Horacio Castellanos Moya, o entre muchas más, *Crimen y olvido* de Crosthwaite, descansan en develarnos este mecanismo de solidaridad, en problematizar la verdad que enuncian y nos resultan, en el mejor de los casos, de lectura incómoda, pues nos obligan a ir más allá de un reconocimiento de la violencia y la opresión. Empero, en su momento, el testimonio tuvo una importante función.

Cabe aclarar que unos meses después de la publicación de esta novela, monseñor Óscar Arnulfo Romero sería asesinado, en el momento de la consagración de la misa, el 30 de marzo de 1980. Meses más tarde, entre el 10, 11 y 12 de diciembre de 1981, ocurrirá el etnocidio o masacre contra la población civil más grande de que se tenga noticia en América Latina, que fue perpetrada en el norte de El Salvador y es conocida como la Masacre del Mozote, a manos del Batallón Atlcatl de la Fuerza Armada de El Salvador.

BIBLIOGRAFÍA

Argüello, Lorena. "Manlio Argueta: después de la matemática vino la poesía".

Semana- rio Universidad, (24 al 30 de octubre 1980): 6.

Argueta, Manlio. 1982. *Un día en la vida*. San José: EDUCA, 2º edición. 1986.

Argueta, Manlio *Cuzcatlán donde bate la mar del sur*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras (FALTA FECHA)

Argueta, Manlio. Sitio internet. <http://manlioargueta.com/ensayo/un-dia-en-la-vida-vision-y-memoria-historica/#more-1052>

Barnet, Miguel. "La novela testimonio: socio-literatura", en: *La canción de Rachel*, Barcelona: Ediciones de bolsillo, 1969.

Beverly, John. "Anatomía del testimonio". *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1987: 153-68.

Beverly, John. *La Nueva Biblia Latinoamericana*. Madrid: Ediciones Paulinas-Editorial Verbo Divino, 1979.

Beverley, John/Zimmerman, Marc. *Literature and politics in the Central American Revolutions*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1990.

Collazos, Oscar. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, D.F.: Siglo XXI, 1997.

Craft, Linda. "Al margen de la función testimonial en dos novelas recientes de Manlio Argueta", en: Román-Lagunas, 2000.

Chen Sham, Jorge. "Visión estereoscópica y memoria histórica en *Un día en la vida*" (<http://manlioargueta.com/ensayo/un-dia-en-la-vida-vision-y-memoria-historica/#more-1052>) Acceso 5 de mayo 2012.

Elizondo, Salvador, *Cuaderno de escritura*. México: Vuelta, 1992.

- Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. España: Pre- Textos, 2008.
- Mayordomo, Albadalejo, T.(1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Taurus, Madrid.
- Ímaz, C. (2006), *Tierna memoria. La voz de un niño tzeltal insurgente*, Debate, México,D.F.
- Jara, René/Vidal, Hernán (eds.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1993.
- Narváez, Carlos Raúl. "Un día en la vida de Manlio Argueta: La ficción ante el espejo de la historia". *Exégesis*. 7. 19 (1994): 28-32.
- Narváez, Carlos Raúl. "Manlio Argueta y la (re)escritura de la historia salvadoreña: *Un día en la vida*", en Román-Lagunas, 2000.
- Randall, Margaret. *Testimonios*. San José: Centro de Estudios y Publicaciones Alforja, 1983.
- Román-Lagunas, Jorge/Mc Callister, Rick (comp.). *La literatura centroamericana como arma cultural*. Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 1, Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios, 1999.
- Román-Lagunas, Jorge (comp.). *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*, Colección Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 3, Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios, 2000.
- Román-Lagunas, Vicki. "Testimonio femenino centroamericano: otra visión de la historia", en: Román-Lagunas, 2000.
- Rosero, Evelio, *En el lejero*. México: Tusquets, 2013.
- , *Los almuerzos*. México: Tusquets, 2009.

———, *Los ejércitos*. México: Tusquets, 2007.

———, *Mateo solo*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 1995.

———, *Señor que no conoce la luna*. Bogotá: Random House-Mondadori, 2010.

Safarti-Arnaud, Monique. “Cuzcatlán donde bate la mar del sur: entre la crónica y el mito”. *Sociocriticism*. 6.1.2 (1990): 123-32.

Safranski, Rüdiger, *El mal*. México: Tusquets, 2013.

Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1992.

Varela, 2003. Entrevista a Manlio Argueta.
(<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2003/mayo/03/literaria/comentario/>)

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

Zulma Martínez, Nelly. “Entrevista con Manlio Argueta”. *Hispanamérica*. 41 (1985) : 41-54.

Zulma Martínez, Nelly “Entrevista con Manlio Argueta”. *Filología y Lingüística* 29.1 (2003) : 147-155.