

FORMAS DE REPRESENTAR LA VIOLENCIA EN ALGUNAS ESCENAS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Maximiliano Ignacio de la Puente
Universidad de Buenos Aires. Argentina
maxidelapuente@yahoo.com.ar / maxidelapuente@gmail.com

Resumen

En las últimas décadas, la violencia ha pasado a ocupar las principales agendas de nuestras sociedades latinoamericanas. La literatura, en tanto se constituye como uno de los campos principales en donde se juega la producción del imaginario social de una cultura, puede brindarnos una mirada comprensiva sobre este fenómeno. La realidad, en tanto múltiples producciones de sentido que la constituyen, se disputa todo el tiempo. Es un campo en pugna permanente. Y una de las múltiples versiones de lo real es la literatura. El objetivo de este trabajo es analizar cómo funciona, qué recursos utiliza, cómo se reproduce y circula la violencia, en algunas escenas de la literatura latinoamericana de fines de los años noventa y principios de este siglo. Nos abocaremos fundamentalmente al análisis de las siguientes novelas: *Cárcel de árboles*, de Rodrigo Rey Rosa; *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; y *2666*, de Roberto Bolaño.

Palabras clave: violencia – sagrado – representación - literatura

Introducción

En las últimas décadas, a un ritmo cada vez más creciente y con una mayor intensidad, la violencia ha pasado a ocupar las principales agendas de nuestras sociedades latinoamericanas. La literatura, en tanto se constituye como uno de los campos principales en donde se juega la producción del imaginario social de una cultura, puede brindarnos una mirada comprensiva sobre este fenómeno.

Al estar la realidad penetrada de ficción -puesto que ésta se encuentra configurada por aparatos narrativos de diversa índole-, y por lo tanto al ser la ficción constitutiva de lo real, podemos leer a la literatura como realidad, con el fin de echar luz sobre el fenómeno de la violencia. La realidad, en tanto múltiples producciones de sentido que la constituyen, se disputa todo el tiempo. Es un campo en pugna permanente. Y una de las múltiples versiones de lo real es la literatura.

Por todo esto, el objetivo de este trabajo es analizar cómo funciona, qué recursos utiliza, cómo se reproduce y circula la violencia –todo lo cual se puede apreciar en las condiciones de su propia representación y puesta en escena- en algunas escenas de la literatura latinoamericana de fines de los años noventa y principios de este siglo.

En primer lugar, intentaremos caracterizar esta categoría omnicomprensiva que es la violencia, sirviéndonos para ello de textos de René Girard, Walter Benjamin y Hannah Arendt, para después ingresar de lleno en el análisis de las escenas de las novelas que hemos delimitado como corpus, a saber: *Cárcel de árboles*, de Rodrigo Rey Rosa; la cuarta parte de *2666*, de Roberto Bolaño, llamada “La parte de los crímenes”; y *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo.

Cárcel de árboles es una breve novela de ciencia ficción que se desarrolla en un campo de concentración perdido en la selva guatemalteca, en donde aproximadamente unos dos mil hombres son utilizados como conejillos de indias para un horrendo experimento llevado a cabo por un estado dictatorial, que literalmente procede a quitarles el lenguaje, reduciéndolos a un estado de animalidad, gracias a diversas operaciones que les hacen perder la capacidad de habla y la memoria, entre otras graves consecuencias. Una novela que fue leída como una cruel sátira sobre los excesos del poder dictatorial en Guatemala y una reflexión sobre la escritura. El propio Rey Rosa establece el vínculo entre la realidad política de su país y los hechos que se narran en la novela: “Ese año [cuando comenzó a escribir la novela] había estado en Guatemala para Navidades y fue la primera vez que se encontraron cárceles clandestinas, centros de tortura (...) Cárceles multitudinarias manejadas por el ejército, en las que torturaban a los presos políticos” (Durante, 2007: 7).

2666 es la novela póstuma del escritor chileno Roberto Bolaño, fallecido en 2003. El texto narra las durísimas condiciones de vida en una ciudad ubicada sobre la frontera entre México y los Estados Unidos, donde habitan hombres y mujeres aplastados por una economía que depende del norte, sumergidos entre basureros clandestinos y fábricas maquiladoras que sirven de siniestro escenario para cientos de crímenes que parecen no tener fin. Estos últimos se convierten en el hilo que conecta las cinco partes que forman la novela.

Por último, *La virgen de los sicarios* narra el descenso a los infiernos de Fernando, un viejo dandi colombiano, un pedante que se autodenomina Gramático, quien vuelve al Medellín de su infancia y se relaciona con adolescentes de las barrios de las comunas – el lugar en donde nacen los pobres y los marginales, ubicado en las afueras de la ciudad- convertidos ahora en sicarios que se matan entre sí (Ludmer, 2005: 78).

Literatura y violencia

La literatura nos cuestiona y nos confronta. No nos ofrece soluciones, sino al contrario, genera aún más interrogantes a la hora de tomarle el pulso a una época o a una sociedad determinada. A un momento de la historia. Y a un fenómeno en particular: el de la violencia, en este caso. Nos servimos de la literatura como una máquina de lectura que nos permite comprender el presente, como sostiene Josefina Ludmer. Leer el presente a contrapelo, como diría Walter Benjamin. Leerlo en sus facetas más oscuras, solapadas, en lo que explícitamente intenta acallar. Esa es la tarea que intentaremos acometer aquí.

No es nuestra intención ofrecer respuestas definitivas. Las humildes conclusiones que expondremos aquí serán transitorias, modificables, pasajeras. Apuntamos sobre todo a abrir nuevas líneas de interrogación –y a profundizar otras ya desarrolladas- en torno a los textos analizados. Nuevas posibilidades para que otros investigadores continúen por este sendero. Lo que rastreamos a partir de las escenas que nos ofrecen los textos que analizamos responde a las siguientes preguntas: cómo está narrada la violencia, quién habla, quién la cuenta. De dónde sale la voz que narra la violencia. Esa voz: ¿es interna al teatro de la violencia o está narrada desde afuera? Cómo funciona la violencia: ¿se emite siempre desde un polo, o circula permanentemente de una instancia a otra, confundiendo víctimas y victimarios?

Uno de los factores más importantes que la caracteriza es que toda violencia incluye sus condiciones de representación, su propia puesta en escena. Es decir, no hay violencia sin su escenificación teatral, la cual incluye a su vez el territorio en donde esa violencia se pone en escena. Por eso, se hace necesario comprender a la violencia como un drama, con sus protagonistas, sus víctimas y victimarios. En las condiciones del presente, la violencia, al igual que la realidad, es pura representación. Y en ese sentido, pensamos a la violencia como una construcción de la literatura, no porque no haya violencia en la realidad, sino porque lo que no existe más –al menos no de la forma en que se la pensaba desde la modernidad en adelante- es la realidad histórica-referencial: no hay un “allá afuera” al que reenviarnos o reconducirnos.

Lo que nos preguntamos en este trabajo es qué tipos de violencia construye la literatura latinoamericana de los años noventa en adelante, teniendo en cuenta que, como sostiene Ludmer, vivimos en esta realidadficción construida por los medios, y que las nuevas escrituras intentan hacerse cargo de eso. “Uno de los postulados que subyace a esas escrituras del presente sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad. O, para decirlo de un modo más preciso: lo cultural y lo ficcional (...) están en sincro y en fusión con la realidad económica-política” (Ludmer, 2006: 2).

La narrativa de la violencia como pura representación asume la forma del melodrama. Como sostiene Carlos Monsiváis: “La estructura del entendimiento de la violencia urbana, se ha dado, a través de (...) la versión de algún modo literaria, que convierte a la violencia en melodrama” (Monsiváis, 2000: 231). Lo que caracteriza al melodrama es la exacerbación, la exageración, la agresión permanentes. Y como sostiene Patrice Pavis, cumple una función social muy clara: “el melodrama vehicula abstracciones sociales, oculta los conflictos sociales de su época, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica (...) sella el orden burgués que acaba de ser establecido al universalizar los conflictos y los valores y al intentar producir en el espectador una catarsis social que desactiva toda posibilidad de reflexión o de protesta” (Pavis, 1998: 287). El melodrama, a través de la construcción de la realidad que proponen los medios, aquieta, tranquiliza, pacifica y construye a la vez subjetividades de víctimas y victimarios. El miedo real toma la forma del melodrama, de manera tal que pareciera que viviéramos dentro de una serie de televisión, de una película de horror o de acción. El festival mediático del melodrama deviene así en impotencia o en justicia por mano propia. La fatalidad neoliberal domina el centro de la escena: frente a la violencia urbana –como frente a la desigualdad y a la pobreza-, no hay nada que podamos hacer. O en todo caso, esos problemas sólo pueden encontrar vías de solución asesinando a todos los pobres, como propone el narrador de *La virgen de los sicarios*. “Mudadas a este espacio, las anécdotas de la violencia desarman, inhiben, aterran, dan lugar a mínimos brotes de resistencia y a fin de cuentas anulan la voluntad cívica” (Monsiváis, 2000: 232).

El imaginario del cine y la televisión construye tanto a víctimas como agresores: “en los asaltos a bancos, en los asaltos en taxis, en los secuestros, los delincuentes se elevan ante sus propios ojos comportándose como si fueran personajes de un film o de una telenovela todavía no grabada (...) se sienten actuando (...) una película de horror. Y esta indistinción entre lo real y lo melodramático (...) forma parte de la atmósfera de la violencia” (Monsiváis, 2000: 235). Bajo el mismo dominio del imaginario narrativo audiovisual, los sicarios en la novela de Vallejo matan sin vacilar, sin remordimientos, con la misma atonía moral que

tanto horroriza a Monsiváis.

Las ciudades se configuran como aquellos lugares en donde abundan las huellas criminales. En el acrecentamiento de esta espiral de violencia urbana, los medios juegan un papel determinante. Como dice Martín Barbero para referirse a Colombia, allí “*los medios viven de los miedos*” (Martín Barbero, 2000: 31). En la novela de Vallejo encontramos un correlato claro de esta idea, cuando el narrador se refiere al rasgo principal que identifica al principal diario de Medellín: “*El Colombiano* es el periódico de Medellín, el que da los muertos: tantos hoy, ¿mañana cuántos?” (Vallejo, 1994: 13).

La realidad –como la violencia y las disputas por la seguridad asociadas a ella- es así una instancia que se construye mediáticamente. Lo real se pone en escena cotidianamente en la arena de los medios, las nuevas tecnologías, Internet, etc., y es allí hacia donde va la literatura, a la búsqueda de su encuentro, participando en la construcción de su sentido. “Las escrituras diaspóricas del presente no sólo atraviesan la frontera de “la literatura” sino también la de “la ficción” [y quedan afuera-adentro]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad (...) Estas escrituras salen de la literatura y entran a “la realidad” y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (...) Y toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo (...) No se sabe si los personajes son reales o no, si la historia ocurrió o no, si los textos son ensayos o novelas o biografías o grabaciones o diarios. Ahora, en las literaturas posautónomas [‘ante’ la imagen como ley] todo es “realidad” y ésta es una de sus políticas” (Ludmer, 2006: 2-3).

Una literatura en la cual la diferenciación realidad / ficción ha perdido completamente el sentido, como se aprecia en la cuarta parte de *2666*, basada en los crímenes reales que vienen ocurriendo en Ciudad Juárez desde principios de los noventa: se narra como ficción una serie de asesinatos reales. La realidad y la ficción se imbrican, se yuxtaponen, se modifican mutuamente, generándose algo de un orden distinto, una especie de síntesis que no se corresponde plenamente con ninguna de las dos instancias, pero que sin embargo las contiene a las dos. La misma indiferenciación se puede ver en *La virgen de los sicarios*, en donde el narrador asume una forma, un nombre y una condición –fascista, misógina, autoritaria, antinacional- sospechosamente similares a la del propio autor, Fernando Vallejo. Y esto sucede porque en las escrituras contemporáneas, “el régimen político de los textos es mucho más ambivalente (...) Es una mirada que perturba la lectura política porque muestra algo así como las dos caras” (Ludmer, en entrevista de *Ñ*: 2007). La literatura ha perdido su condición de esfera asociada a un discurso de liberación. O al menos, ese vínculo entre literatura y revolución no se encuentra hoy para nada claro, no se asume como posición colectiva, inherente a la función misma del escritor, sino en el mejor de los casos, como postura ética individual. El escritor comprometido - términos que en una época podían llegar a ser sinónimos, o a ir de la mano- es una figura en vías de extinción.

Así como toda violencia produce una gramática -es decir, ciertos elementos recurrentes que reaparecen una y otra vez-, todo texto supone siempre un cierto régimen de tratamiento de la lengua, una forma de nombrar la violencia. Una manera de tratarla, mencionarla, denominarla, etiquetarla, caracterizarla. Por eso es importante, con respecto a la relación entre violencia y lenguaje, preguntarse por qué, cómo y de qué manera un discurso es violento. Cómo se construye la violencia en un texto: a través de qué recursos, mediante qué efectos, teniendo en cuenta que cada texto pone en juego distintas estrategias y procedimientos para dar cuenta de la palabra en relación con la violencia.

En ese sentido, la cercanía o la distancia con que esté narrada la violencia dependerá del narrador. Por un lado, *La virgen de los sicarios* construye un narrador autoritario, misógino, antinacional, lleno de odio y desprecio por su gente y su tierra -un narrador que se encuentra en el punto más álgido del huracán de la violencia-; por el otro, *2666* construye un narrador que no se involucra, que permanece fuera de la espiral de violencia, limitándose solamente a describir con precisión de lenguaje forense las más sádicas escenas de cadáveres de mujeres salvajemente mutiladas y bárbaramente asesinadas.

Por eso quizás, en relación con esto, uno de los interrogantes más importantes es: ¿es la violencia un elemento de transformación, puede producir cambios revolucionarios? Desde los textos analizados, la violencia sólo funciona para confirmar lo existente, el estado de cosas actual. Al igual que el acto del sacrificio, en tanto operación que se realiza con el fin de procurar el mantenimiento del orden social, la violencia tiende a anular dicotomías. Extraña paradoja: se mata, se reprime, se tortura, se oprime, se explota salvajemente para mantener la paz social.

De la misma manera que la violencia es puro presente, en tanto fuerza que arrasa con todo lo anterior, estas escrituras –constituyentes del presente- cuestionan el orden literario preexistente: no hay literatura sobre la violencia que no irrumpa como ruptura con órdenes estético-políticos anteriores: estructuras narrativas consolidadas, tipificadas, instituidas dentro de la historia de la literatura, que nos dicen cómo –a través de qué recursos, utilizando qué estéticas- debe ser representada la violencia. Las nuevas escrituras que surgen a partir de los noventa en América Latina implican así un quiebre y una disolución de las formas previas que la propia literatura había establecido para representar la violencia.

La violencia y lo sagrado

Existe una estrecha relación entre estos dos términos. En palabras de René Girard: “Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es, pues, entre otras cosas (...) las tempestades, los incendios forestales, las epidemias que diezman una población. Pero también es (...) la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida (...) con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera. La violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado” (Girard, 1983: 38).

La violencia como un fenómeno externo al hombre, como una fuerza que pesa y que se impone más allá de su voluntad. Así podemos caracterizar también al canto que entonan los prisioneros en *Cárcel de árboles*. Una canción cuyo sentido es completamente desconocida para sus ejecutantes, y que por lo tanto se les vuelve absolutamente ajeno, por más que los involucre física, activa y emocionalmente. Miles de personas que pronuncian al unísono una orden y la ejecutan sin pensar. Quizás ésta sea la forma metafórica que encuentra Rey Rosa para definir y caracterizar la alineación y la explotación contemporáneas: “Imposible anotar las palabras de que está hecho el canto. La satisfacción de descubrir que son palabras. Recuerdo el aire, y creo adivinar el propósito de los primeros versos: convencer a estos -¿mil, dos mil?- hombres de que no son más que un solo hombre, que razona, que ama su trabajo y que es feliz. Hacia el final, el canto degenera en recitado, y los versos se convierten en órdenes” (Rey Rosa, 1992: 37). De esta manera describe al canto el prisionero que ha logrado escapar, observando la escena desde lo alto de uno de los árboles. Ése parece ser el propósito del canto: aceptar lo existente. Más aun: no sólo aceptarlo, sino también amarlo, mimetizarse completamente con el salvaje estado de cosas actual, caracterizado por las condiciones de explotación más aberrantes de la historia del hombre.

El canto se revela así como operación de violencia llevada a su máxima expresión, por ende, siguiendo a Girard, equiparable a lo sagrado. El ritual que caracteriza a la violencia sacrificial, en tanto repetición rutinaria que convoca a todos los prisioneros cada mañana, se hace presente en la ceremonia del canto. El ritual es una acción que sólo tiene sentido en la totalidad, inexplicable e ininteligible para cada una de las partes, de la misma manera que la práctica del sacrificio, en el cual el designio de Dios es ininteligible para el hombre. “La operación sacrificial supone una cierta ignorancia. Los fieles no conocen ni deben conocer el papel desempeñado por la violencia”. (Girard, 1983: 15). La misma ignorancia que exhiben los prisioneros de *Cárcel de árboles*, quienes desconocen tanto las raíces del repugnante experimento al que son sometidos –que los reduce a extremas condiciones de animalidad-, como el significado del canto que ejecutan todos los días, ya que cada uno de ellos sólo puede repetir una sílaba del mensaje total. Un experimento que se puede pensar como análogo a la práctica sacrificial, ya que tanto en aquel como en el sacrificio que se ofrece a una divinidad: “Es la comunidad entera la que es desviada hacia unas víctimas que les son exteriores” (Girard, 1983: 15). Como es externa y absolutamente ajena a la sociedad esa cárcel perdida en medio de la selva, una prisión habitada por hombres reducidos a un salvaje estado de naturaleza precario, original: personas sin pasado ni futuro, condenadas a vivir sólo el puro presente de la violencia que los oprime y les impide constituirse en sujetos.

La lógica de una violencia que es, a su vez, circular, que se ejerce tanto en una dirección como en otra, haciéndose realidad así la famosa frase de que la violencia engendra aún más violencia, a partir de su reproducción sin fin. “Siempre llega, según parece, el momento en que sólo se puede oponer a la violencia otra violencia; importa poco, en tal caso, el triunfo o el fracaso, siempre es ella la vencedora. (...) Cuanto más se esfuerzan los hombres en dominarla, más alimentos le ofrecen; convierte en medios de acción los obstáculos que se cree oponerle; se parece a un incendio que devora cuanto se arroja sobre él con la intención de sofocarlo” (Girard, 1983: 38).

Esta cadena ininterrumpida e irremediable de violencia sin fin se puede ver en *La virgen de los sicarios*, cuando el narrador inicia una relación sentimental con Wilmar, un sicario y habitante de las comunas como Alexis, el adolescente con quien el narrador había establecido previamente una relación amorosa, y que fuera asesinado por el propio Wilmar, respondiendo a la lógica de venganza que toda violencia engendra: “Entonces me hizo el reproche, que por qué andaba con el que mató a Alexis. “¿Por qué dices eso, niño tonto? –le contesté-. ¿No ves que yo ando con Wilmar y a Alexis lo mató La Laguna Azul?” “Wilmar es La Laguna Azul”, respondió” (...) Cuando empezó a entrar el sol por la ventana entreabrió los ojos y entonces le pregunté: “¿Por qué mataste a Alexis?” “Porque mató a mi hermano”, me contestó, restregándose los ojos, despertando” (Vallejo, 1994: 52-53).

El pensamiento moderno secular niega la trascendencia que ofrece la religión, y al hacerlo, rechaza la dimensión de lo sagrado. “Una vez que ha desaparecido la trascendencia, religiosa, humanista, o de cualquier otro tipo, para definir una violencia legítima y asegurar su especificidad frente a toda violencia ilegítima, la legitimidad y la ilegitimidad de la violencia dependen definitivamente de la opinión de cada cual (...) Ahora existen tantas violencias legítimas como violentas, lo que equivale a decir que no existe ninguna” (Girard, 1983: 31).

Se genera así un estado de anomia social, un “vale todo” que define perfectamente el clima de opresión e inseguridad extrema, de la que nadie está a salvo, que se desprende de la violencia de género de 2666 y de la Medellín de *La virgen de los sicarios*, en donde cualquiera se encuentra siempre preparado y dispuesto para asesinar a otro por cualquier motivo: “Ya no nos queda en

Medellín ni un solo oasis de paz. Dicen que atracan los bautizos, las bodas, los velorios, los entierros. Que matan en plena misa o llegando al cementerio a los que van vivos acompañando al muerto. Que si se cae un avión saquean los cadáveres. Que si te atropella un carro, manos caritativas te sacan la billetera mientras te hacen el favor de subirte a un taxi que te lleve al hospital. Que hay treinta y cinco mil taxis en Medellín desocupados atracando. Uno por cada carro particular. Que lo mejor es viajar en bus, aunque también tampoco: tampoco conviene, también los atracan. Que en el hospital a uno que tirotearon no sé dónde lo remataron. Que lo único seguro aquí es la muerte” (Vallejo, 1994: 9).

Pero la dimensión de lo sagrado retorna siempre, mejor dicho, nunca desaparece completamente, por más que esta época desencantada se empeñe en negarlo. Veamos cómo aparece lo sagrado en las novelas de Vallejo y Bolaño:

En *La virgen de los sicarios* el narrador se refiere en diversas ocasiones al fervor religioso del pueblo colombiano, portador de una religiosidad cotidiana que lleva a personas de todas las edades, jóvenes y ancianos, a asistir a peregrinaciones, a rezar y pedir en iglesias ante vírgenes y santos: “En el oleaje de la multitud, entre un chisporroteo de veladoras y rezos en susurros entramos al templo. El murmullo de las oraciones subía al cielo como un zumbar de colmena. (...) Entre la multitud anodina de viejos y viejas busqué a los muchachos, los sicarios, y en efecto, pululaban. Esta devoción repentina de la juventud me causaba asombro. Y yo pensando que la Iglesia andaba en más bancarrota que el comunismo... Qué va, está viva, respira” (Vallejo, 1994: 5-6). Los sicarios no están exentos ante lo divino, también ellos tienen motivos de sobra para rezarle a la virgen, alimentando así aun más el vínculo entre la violencia y lo sagrado: “Dicen los sociólogos que los sicarios le piden a María Auxiliadora que no les vaya a fallar, que les afine la puntería cuando disparen y que les salga bien el negocio” (Vallejo, 1994: 6).

El narrador, por su parte, se pasa prácticamente toda la novela de iglesia en iglesia, buscando refugio frente a la violencia de las calles de Medellín: “Sin solución me voy solo a la calle. Solo como nací, a jugarme la vida y a visitar iglesias” (Vallejo, 1994: 9).

Por otra parte, no está demás decir que la dimensión de lo sagrado ya está presente también en el propio título de la novela de Vallejo.

Por su parte, en 2666, lo sagrado se manifiesta de manera anómala, deforme, adulterada, bajo la forma de un hombre que va profanando sucesivamente las iglesias de la región, a quienes llaman “el penitente”: “El desconocido entró en la iglesia de Santa Catalina (...) a una hora en que el recinto estaba cerrado, y se orinó y defecó en el altar, además de decapitar casi todas las imágenes que encontró a su paso. La noticia esta vez salió en la prensa nacional y un periodista de *La Voz de Sonora* bautizó al agresor como el Penitente Endemoniado” (Bolaño, 2004: 460).

Nos encontramos en un mundo apocalíptico -al que hace referencia incluso el propio título de la novela-, devastado, en el que lo sagrado sólo tiene lugar como imposibilidad, como corrupción y violencia contra los símbolos religiosos, es decir, como cuestionamiento de ese mismo orden. Lo sagrado es mostrado en su costado oscuro, negativo, violento: nuevamente aquí la violencia y lo sagrado se cruzan en la figura del penitente, quien se dedica a destruir las imágenes de vírgenes y santos que encuentra en cada iglesia que profana, además de hacer sus necesidades corporales en los altares, y de asesinar ocasionalmente a quienes se interponen en su camino e intentan impedirle cumplir con su tarea. El penitente es una especie de ángel de la destrucción, que anuncia el Apocalipsis que ya está entre nosotros, corporizado en la larga cadena de asesinatos de mujeres que se describen con un lenguaje forense y desaprensivo en la novela. Así, la violencia implica siempre transgresión y profanación, y la fuerte ligazón entre la violencia y lo sagrado se torna evidente una vez más.

CÁRCEL DE ÁRBOLES, violencia y lenguaje

En la novela de Rey Rosa, la violencia de un Estado dictatorial se ejerce contra el lenguaje de los hombres, es decir, contra la estructura de pensamiento y de construcción de la subjetividad de los seres humanos. La dictadura -materializada en los campos de concentración y en los lugares de detención de presos políticos- les impide a los hombres constituirse como tales, dueños de sí mismos, de su capacidad de reflexión, de su interioridad.

La violencia de Estado elimina al letrado, entendiendo por tal a todo aquel que posee el lenguaje. Un tipo de violencia que impone el silencio: les impide a los sujetos hablar, distanciarse y reflexionar tanto a través de la palabra escrita como de la oral; les impide por lo tanto, constituirse como sujetos. La supresión del lenguaje es así una de las principales políticas del Estado totalitario. En tanto expresión de una violencia que obliga a callar, *Cárcel de árboles* es un texto que construye temática y estéticamente el silencio como forma de dialogar con la opresión. Una narración que introduce un presente sin futuro, un ambiente repleto de un sadismo extremo, y realidades indistinguibles de las ficticias. El silencio elabora el imaginario del texto y traza así su construcción narrativa (Vieira, 2003: 45-46).

A su vez, la violencia extrema que ejerce un estado dictatorial que les quita el lenguaje, reduce a los hombres al puro presente. La violencia se revela entonces como carente de pasado y futuro: “En la lengua que hablamos el hombre que vive en las ramas y yo existe sólo el presente. El futuro no está contenido en el presente. ¿Puedo crear mi pasado?” (Rey Rosa, 1992: 32).

En un estado de cosas como ése, privados de lenguaje, prisioneros en un campo de concentración en plena selva, encadenados, desnudos, los hombres son reducidos a condiciones de animalidad extrema: comer, dormir, trabajar, son las únicas tareas que ocupan el horizonte de sus posibilidades.

Pero estos hombres no son cualquier tipo de hombres, aquellos contra los que se ejerce la violencia reúnen siempre ciertas condiciones. Como sostiene Girard, las víctimas del sacrificio son aquellas que no pertenecen a la comunidad, que les son totalmente ajenas a ésta: los prisioneros de guerra, en *Cárcel de árboles*, los pobres y los habitantes de las comunas en *La virgen de los sicarios*. Los individuos tarados, los desechos de la sociedad son las víctimas sacrificiales por excelencia: “Unos seres que no pertenecen, o pertenecen muy poco, a la sociedad” (Girard, 1983: 19).

La fragmentación y atomización del lenguaje que se ejerce contra ellos, -una operación mucho más radical incluso que la neolengua de George Orwell en *1984*-, la reducción de éste a su mínima expresión, es quizás uno de los actos de mayor violencia que pueda concebirse: la operación de quitarle el lenguaje al otro.

Pero es al mismo tiempo la recuperación del lenguaje lo que le posibilita al personaje principal -quien encarna uno de los tres puntos de vista que ofrece la novela- poder escapar de esa situación de extrema violencia a la que está sometido en ese campo de concentración. El lenguaje, y específicamente la escritura, se constituye así en una esfera que posibilita una salida de la violencia: “Existe precisamente en la esfera de acuerdo humano pacífico, una legislación inaccesible a la violencia: la esfera de mutuo entendimiento, o sea, el lenguaje” (Benjamin, 1991: 34).

Si la fragmentación y la atomización forman parte del lenguaje explícito y contundente de la violencia, la palabra escrita es un elemento de liberación en esta novela, porque a partir de ella los prisioneros logran trascender y contrarrestar dicha atomización. En el sistema narrativo de la novela, la escritura se configura como estrategia de oposición a la violencia que sufren los prisioneros. Y no solamente la escritura, sino también la lectura, -actividad complementaria a aquella- aparecen como una operación que impugna la violencia. No es casualidad que así sea, ya que ambas son actividades sociales, concertadas, en torno a las cuales los hombres se reúnen. Se recupera en esta novela la dimensión pública, compartida, de la escritura y la lectura, las cuales se manifiestan como actividades íntimas y sociales al mismo tiempo. Son íntimas porque les permiten a los prisioneros recuperar sus propias voces, sus capacidades de comprensión y reflexión sobre la situación en que se encuentran. Y les posibilitan también diseñar estrategias de escape y llevarlas a cabo; además de vincularse y agruparse, haciendo causa común, gracias a la escritura y a la lectura, que se revelan así como actividades habitadas, configuradas, determinadas por voces. Voces propias y de otros. Las voces de los prisioneros entablan un diálogo a través de la palabra escrita, ya que no pueden hacerlo mediante el precario lenguaje oral que ambos están condenados a hablar, víctimas -como han sido- de la violencia del Estado dictatorial. Cada uno, a su turno, se apropia de la voz del otro para poder escribir. Para darle cauce y salida a su liberación. Cada uno se complementa y existe como subjetividad deseante y pensante a partir de la voz del otro: en última instancia, cada prisionero ya no escribe para sí mismo, sino fundamentalmente para el otro, para ser leído por el otro, quien le da razón de ser a la propia escritura, a la propia reflexión, al pensamiento privado. Como dice el segundo prisionero, cuando el primero ya ha logrado escaparse: “Aunque no estás aquí para leerme escribo para ti. Tu ausencia me parece más real mientras escribo” (Rey Rosa, 1992: 42).

La escritura y la lectura, en tanto actividades sociales que involucran y comprometen a las personas -quienes se ponen en juego tanto en lo que escriben como en aquello que leen-, les brindan a los hombres la posibilidad de escapar de la violencia y el totalitarismo del Estado dictatorial, en la medida en que “la experiencia en la que se funda el totalitarismo es la soledad. Soledad es ausencia de identidad, que sólo brota en relación con los otros, con los demás. El totalitarismo se aplicará sistemáticamente a la destrucción de la vida privada, al desarraigo del hombre respecto al mundo, a la anulación de su sentido de pertenencia al mundo. A la profundización de la experiencia de la soledad” (Cruz, 1992: IV). Soledad y desarraigo es lo que experimentan cada uno de los prisioneros de ese campo de concentración en *Cárcel de árboles*. El totalitarismo, en tanto experiencia extrema de la violencia, impone un individualismo gregario, en el que cada uno se encuentra totalmente aislado de los demás (Cruz, 1992: IV). Frente a esto, Rey Rosa, como una posible y utópica salida, nos ofrece la escritura y la lectura: la experiencia del lenguaje compartido, como constructora de subjetividades liberadas.

El autoritarismo del narrador en **LA VIRGEN DE LOS SICARIOS**

Como afirma Zygmunt Bauman, los sicarios forman parte de esa humanidad excedente producida por la globalización. Una humanidad sin futuro, hombres y mujeres que mueren cada vez más jóvenes, en las peores condiciones de vida posibles. Las víctimas son aquellos que molestan, que son prescindibles para un sistema que excluye cada vez en mayor medida.

En *La virgen de los sicarios*, se configura un tipo de violencia específica pero al mismo tiempo masiva y global. Nadie está exento, cualquiera que esté en ese territorio -la inestable Medellín- puede ser asesinado de un momento a otro, en la medida en que se

convierta en una persona molesta a los ojos del narrador, quien asume de esta manera la función de exclusión. El narrador es el que elimina, el que violenta, el que determina quién vive y quién no. El narrador asume los ojos y el punto de vista del sistema. De ahí deviene su fascismo, su autoritarismo y su misoginia. Es aquel que incorpora y transmite los valores del neoliberalismo desnacionalizador de los noventa que colonizó América Latina.

“Los hombres consiguen evacuar con mucha mayor facilidad su violencia cuando el proceso de evacuación no se les presenta como propio, sino como la orden de un dios” (Girard, 1983: 21). Podemos considerar al narrador como a un dios que le ordena matar a su sicario personal, a todo aquel que se interpone en su camino. Alexis mata sin inconvenientes ni culpabilidad porque siempre es otro el que le ordena a quién matar. Y también, siguiendo con lo que decíamos antes, el dios de la actualidad es el mercado, el mecanismo regulador que determina quién tiene acceso y quién permanece por debajo de la línea de flotación, hundido en la pobreza, la miseria y la marginación.

En la Medellín de la novela, uno de los sicarios quiere tener hijos con el solo fin de que lo venguen, porque sabe –con una certeza absoluta que da pavor- qué es lo que va a ocurrirle en el futuro. Tomando a Girard, la venganza funciona así como ciclo inexorable de repetición, como un ritual que no deja de renovarse permanentemente. El mecanismo cíclico de la violencia se alimenta de la venganza: “Además de los enemigos que les dejaron sus difuntos padres, hermanos y amigos, cada quien en las comunas se consigue los propios para heredárselos a sus hijos. Es la herencia de la sangre” (Vallejo, 1994: 39). Vemos aquí en funcionamiento ese ritual de repetición incesante que caracteriza a la estructura profunda de la violencia. A los vástagos no sólo se les deja miseria, pobreza y muerte, sino también la hostilidad que le proporcionan los enemigos de sus padres, lo cual los conducirá, una vez más, a reproducir la violencia, ya sea en calidad de víctimas o victimarios. Se hace manifiesto el vínculo existente entre violencia y pobreza: en las comunas, sus habitantes se reproducen a sí mismos –reproducen la pobreza-, y al hacerlo, reproducen incesantemente también la espiral de violencia.

Hay muchas formas de violencia en el mundo narrativo de la novela: la que se ejerce sobre una realidad social y una región que ha sido transformada y disuelta por la fuerza del mercado. Una violencia que se ejerce con respecto a la Medellín del pasado, la de la infancia del narrador: una ciudad que ha perdido los valores de antaño, en la medida que, en la Medellín del presente, el narrador ya no puede reconocer a esa ciudad de sus recuerdos infantiles. Desde el comienzo mismo del relato, Medellín se le vuelve ajena, hostil, insegura: “cuando la gente habita un lugar que siente extraño, porque des-conoce los objetos y las personas, cuando no se reconoce a sí misma como *de ese lugar*, entonces se siente insegura, y esa inseguridad, aún a la gente más pacífica, la torna agresiva” (Martín Barbero, 2000: 29). Una ciudad a la que sólo puede mirar con ojos de extranjero. Una mirada que incluye el desprecio y el asco por las costumbres autóctonas.

Así como a partir de ciertos autores latinoamericanos como Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo, se puede pensar la invención de un territorio como metáfora de una región o país -es decir, el pueblo como metonimia de la nación-, en *La virgen de los sicarios*, el narrador asimila Medellín al país entero: “Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio (...) En el naufragio de Colombia, en esta pérdida de nuestra identidad ya no nos va quedando nada (...) ¿Pero por qué me preocupa a mí Colombia si ya no es mía, es ajena? (Vallejo, 1994: 2-3-15).

Un narrador que construye un punto de vista claramente antinacional y antiestatal, acompañando los discursos de privatización y desnacionalización de los noventa. Alguien para quien: “El primer atracador de Colombia es el Estado” (Vallejo, 1994: 20). Nos referimos aquí a otro tipo de violencia, la que se encarna en el narrador de esta novela. Al involucrar al lector, y al verse obligado a aceptar las agresiones y los desprecios que le dirige, el narrador de esta novela ejerce violencia sobre el lector. Éste se ve interpelado por aquel en la medida en que: “el que ejerce la actividad desacralizante se dirige a otro y se pone por encima de ese otro [insultándolo, provocándolo, violentándolo] (...) la gramática antinacional (...) requiere una situación dialógica o una interpelación” (Ludmer, 2005: 81- 86).

Como sostiene Josefina Ludmer, en la novela de Vallejo se construye un tipo de narrador misógino, histriónico, arrogante y brutal, un personaje que destila un humor sarcástico y que está lleno de desprecio contra los signos, símbolos y costumbres que conforman aquello que es propio de la Nación (Ludmer, 2005: 78). Alguien que viene de afuera, con los valores “civilizadores” del Primer Mundo: “El que habla es una autoridad: conoce las reglas del juego y del arte. La voz antinacional no sólo viene de arriba, sino de afuera (...) y se pone “por encima” con un discurso “civilizador” o “imperial” y “autoritario” (Ludmer, 2005: 81).

Una voz que habla con la lengua y los modismos de adentro. El narrador ficcionaliza la oralidad de una comunidad específica con propósitos artísticos. Se acerca y se distancia al mismo tiempo. No se trata de darle la voz a los vencidos, sino de reflexionar sobre los problemas de Medellín, mediante la voz, las actitudes y las costumbres de personajes marginales y marginados. El lector aprende la lengua del narrador, que a su vez incorpora el idioma de los sicarios. En la medida en que el narrador se ha involucrado lo suficiente en el mundo de los sicarios, se transforma también su modo de expresarse. Al final, él asume la lengua de los Alexis y los Wílmars (Rosas Crespo, 2003: 1-4-7). El resultado es la producción de un efecto de oralidad para encarnar un

discurso de dominación. Se trata entonces de acompañar los procesos económicos, políticos, sociales que saquean al continente, “al poner en escena una voz antinacional que estaba en la realidad (y que acompañaba las desnacionalizaciones y privatizaciones de lo público)” (Ludmer, 2005: 79-80).

Esta reflexión de Carlos Monsiváis se aplica perfectamente a uno de los rasgos principales que asume el narrador de la novela de Vallejo: “el melodrama por excelencia es el apocalíptico que asume la realidad cotidiana como fin del mundo, y el fin del mundo como realidad cotidiana, quitándole sentido a ambas instancias. [Ausencia de sentido que se revela aquí como puro fascismo, al culpar de esa realidad miserable exclusivamente a los pobres, a quienes propone sencillamente exterminar]. Lo que en verdad ocurre (...) se desdibuja o se nubla por el vigor de los velos melodramáticos (Monsiváis, 2000: 233).

El narrador de *La virgen de los sicarios* es el cínico que asume de forma melodramática y apocalíptica la realidad de una Medellín a la que nunca deja de observar desde afuera. Y al asumirla de manera fatalista e irremediable, clausura así toda posibilidad de liberación, entronizando definitivamente los valores del neoliberalismo y la globalización.

La estética del horror de **2666**

En *2666*, la muerte aparece a partir de sus consecuencias: la violencia no se manifiesta de manera cruda y directa -en presente, en el mismo momento en que los crímenes se cometen- sino más bien al contrario: se utiliza un lenguaje forense, indirecto, fríamente descriptivo, para hablar de las muertes y los asesinatos, una vez que éstos han sucedido. La violencia de los asesinatos está aludida, mediada, distanciada, estetizada; una de las tantas posibilidades a la hora de construir una estética del horror.

Se produce de esta manera un efecto de distanciamiento en algún sentido brechtiano: se vuelve necesario distanciar, alejar para acercar. Mirar “desde afuera”, con ojos ajenos, con mirada de extranjero, los acontecimientos más cercanos. El distanciamiento, tal como lo considera el teórico, dramaturgo y director teatral Bertolt Brecht, es un procedimiento que consiste en alejar la realidad representada para poder percibirla bajo una nueva perspectiva, que ponga de manifiesto su lado oculto, puesto que los objetos percibidos varias veces comienzan a no ser vistos: hemos perdido la capacidad de ver el objeto que se encuentra ante nuestros ojos.

Hacer visible lo que es invisible, aquello que no puede verse, no porque permanezca oculto, sino más bien porque está siempre presente: lo familiar y lo cotidiano -la violencia urbana en este caso- que por tanto estar a la vista todo el tiempo, deja de ser percibido. Mediatizar la violencia para poder comprender sus causas. Sólo que las causas de la violencia en *2666* jamás son inteligibles, y lo que único que permanece del proyecto distanciadador es ese lenguaje distante: el horror de la descripción fríamente científica de esos cuerpos salvajemente mutilados. No hay nada que comprender, no hay causas racionales ni motivos inteligibles que den cuenta de esa serie de asesinatos interminables. Y por lo tanto, al no determinar las causas ni los móviles de los asesinatos -al no poder ni siquiera vincular los distintos homicidios-, no hay proyecto alguno de liberación posible. En la novela, las muertes siguen sucediéndose, una tras otra, sin solución de continuidad, igual que los asesinatos reales de Ciudad Juárez, que aún hoy continúan y permanecen sin esclarecerse.

En *2666*, la violencia nunca se representa de manera completa. El lector se ve forzado a reconstruir la escena del crimen. Como ya lo habíamos establecido previamente, se expone aquí una violencia de género, que se confunde y se mezcla con la violencia sexual. Estamos ubicados en una frontera global, porosa, en donde hay tráfico de mujeres, de mercaderías de todo tipo y drogas. Y recordemos que la violencia se juega siempre en las fronteras, en las zonas limítrofes, marginadas y marginales de cualquier territorio: en este caso el que marca la línea de separación entre el Primer y el Tercer Mundo.

La violencia es también aquí anónima, masiva y global. Hay una acumulación casi infinita de cuerpos. La humanidad se ha reducido a puros cuerpos sin nombres.

Los autores de estos asesinatos pueden ser todos o cualquiera. La investigación policial se revela como infructuosa, ineficiente y corrupta: la policía no está interesada en resolver asesinatos que involucran a trabajadoras pobres de las maquiladoras, doblemente discriminadas por su condición de clase y de género. La novela describe así un estado de excepción y de extrema disolución social: no hay reglas ni ley que valgan. En todo caso, lo que predomina es la ley del más fuerte. Un verdadero mundo apocalíptico, en el cual la sociedad está en vías de desaparición, o se ha barbarizado completamente. El pacto social se ha quebrado, asistimos a un nuevo estado de naturaleza, pobremente regulado por el mecanismo del omnipresente mercado neoliberal. En la época de la globalización, la violencia contemporánea se vislumbra entonces como un retroceso de lo humano hacia una fase animal.

Podemos pensar a *2666* como una ficción documentalizada: un texto que se propone como salida de la literatura, que se encuentra en sus márgenes. La literatura se vuelve en este caso discurso científico o crónica periodística; pero también puede asumir la forma del testimonio en primera persona de una época y un lugar determinados: el violento y exacerbado *Medellín* de los años noventa en *La virgen de los sicarios*; o tomar la forma del diario personal de un prisionero político que se encuentra

confinado en un campo de concentración regido por un estado dictatorial, en *Cárcel de árboles*.

Las literaturas latinoamericanas que narran la violencia neoliberal, y que surgen desde la década del noventa en adelante: “tocan el límite corporal, el asco, que es el límite de lo decible y el límite mismo de la literatura. (...) Se sitúan no sólo en una posvanguardia literaria, sino en lo que podría llamarse una etapa posliteraria, después del fin de las ilusiones modernas: después del fin de la autonomía, y del carácter “alto”, “estético”, de la literatura” (Ludmer: 2005: 84).

Bibliografía

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid. Alianza editorial. 2005.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid. Taurus. 1991.

Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona. Anagrama. 2004.

Costa, Flavia. “Elogio de la literatura mala”, entrevista a Josefina Ludmer, en *Ñ Revista de Cultura*, número 218, sábado 1 de diciembre de 2007.

Cruz, Manuel. “Hannah Arendt, pensadora del siglo”, introducción a *La condición humana*, Barcelona, Universidad de Barcelona, diciembre de 1992.

Davis, Mike. “Planeta de ciudades-miseria. Involución urbana y proletariado informal”, en *New Left Review*, número 26, marzo-abril de 2004.

Durante, Erica. ‘Empiezo a escribir escribiendo’ “Un arsenal de escritura: Rodrigo Rey Rosa entre Borges y Bioy”, entrevista con Rodrigo Rey Rosa, en *Revue Recto/Verso*, número 2, diciembre de 2007.

Disponible en: <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article60>

Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona. Anagrama. 1983.

Ludmer, Josefina. “Territorios del presente: tonos antinacionales en América latina”, en *Grumo*, número 4, octubre de 2005.

Ludmer, Josefina. *Literaturas postautónomas*, diciembre de 2006.

Disponible en: <http://www.loescrito.net/index.php?id=158>

Martín Barbero, Jesús. “La ciudad: entre medios y miedos”, en *Ciudadanías del miedo*. Susana Rotker (editora). Caracas. Editorial Nueva Sociedad. 2000.

Monsiváis, Carlos. “Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre”, en *Ciudadanías del miedo*. Susana Rotker (editora). Caracas. Editorial Nueva Sociedad. 2000.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Paidós. 1998.

Rodrigo Rey Rosa. *Cárcel de árboles*. Barcelona. Seix Barral Biblioteca Breve. 1992.

Rosas Crespo, Elsy. “La virgen de los sicarios como extensión de la narrativa de la transculturación”, en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, número 24, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Disponible en: www.ucm.es/info/especulo/numero24/virgen.html

Solares, Martín. “Un poco de paranoia no le hace mal a nadie”, entrevista con Rodrigo Rey Rosa, en *Milenio Semanal.com*, número 190.

Disponible en: <http://www.mileniosemanal.com/190/cultura.htm>

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá. Alfaguara. 1994.

Vieira, Estela. “La función del silencio en La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, Canon perpetuo de Mario Bellatin y Cárcel de árboles de Rodrigo Rey Rosa”, en *AlterTexto*, número 2, Volumen 1, 2003, Yale University.