

LITERATURA Y VIOLENCIA

EN LA NARRATIVA
LATINOAMERICANA RECIENTE

 Teresa Basile (coordinadora)



Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente

Teresa Basile - Coordinadora

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

2015

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

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

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

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

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

Colección Colectivo Crítico, 2



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

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

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias

Dra. Miriam Chiani

Universidad Nacional de La Plata

Colección Colectivo Crítico

Directora de colección

Miriam Chiani

Consejo editorial

Teresa Basile

Enrique Foffani

Anahí Mallol

Alejandra Maihle

Laura Juárez

Secretaria de redacción

Silvina Sánchez

Índice

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

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

Prefacio

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

Jorge Semprún, *La escritura o la vida*

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

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

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

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

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

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

Teresa Basile
Coordinadora. La Plata, 2014

Narrar desde la violencia del vencedor¹

Ana María Amar Sánchez

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Historia de Mayta, el despreciable perdedor

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Soldados de Salamina, los réditos de la ambigüedad

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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

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

Los autores

Paula Aguilar

(Campana, Argentina). Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras con orientación en Literatura Latinoamericana por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura e investigadora en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Actualmente es becaria posdoctoral de CONICET. Participa del Comité de edición de *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* y colabora como traductora en la revista *Orbis Tertius* editada por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la UNLP. Tanto su tesis de licenciatura como su tesis doctoral en CONICET-UNLP giran en torno a la narrativa de Roberto Bolaño en el contexto de la posdictadura en el Cono Sur, focalizando los vínculos entre literatura, política y memoria. Ha publicado artículos sobre la narrativa de Roberto Bolaño, entre estos: “El policial en la postdictadura chilena: una lectura de *El Tercer Reich* de Roberto Bolaño” (Ed. Lucero de Vivanco); *Representaciones de violencia política en la literatura Latinoamericana (con especial atención a las literaturas de Argentina, Chile y Perú)* (Santiago-Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013); “*Monsieur Pain* o los comienzos de un escritor melancólico” (Teresa Basile y Ana María Amar Sánchez eds. *Narrativas de la derrota, de la melancolía y del desarme*, en prensa, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh).

Ana María Amar Sánchez

(Buenos Aires, Argentina). Es Profesora en Letras y Doctora por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana y Teoría Literaria en la Universidad de California-Irvine. Es autora de: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y*

escritura (1992, reeditado en 2008 por Ed. De la Flor); *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (Beatriz Viterbo, 2000); *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores* (Anthropos, 2010). Ha publicado antologías y dossiers en *Revista Iberoamericana*, en *Katatay* y en *Iberoamericana* (Vervuert), y numerosos artículos sobre narrativa contemporánea, ética, política y cultura de masas. Su actual proyecto explora las relaciones entre estética y política en la Literatura Latinoamericana de las últimas décadas. Es presidenta del *Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana*, University of Pittsburgh, por el período 2012-2014.

Teresa Basile

(La Plata, Argentina). Es Profesora en Letras y Doctora por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata. Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas, focalizando el Cono Sur y Cuba. Ha publicado: *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008); el Posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* (Beatriz Viterbo, 2010); *Onetti fuera de sí* (T. Basile y E. Foffani comps., Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2013); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (T. Basile y N. Calomarde coord. y edit., Editorial Corregidor, 2013); *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (A. M. Amar Sánchez y T. Basile eds., Número Especial de la *Revista Iberoamericana* Vol. LXXX Abril-Junio 2014 Núm. 247, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburgh). Es directora y editora, junto con Enrique Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Gustavo Lespada

(Fray Bentos, Uruguay). Es Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es crítico, ensayista y poeta. Se desempeña como docente e investigador en la Universidad de Buenos Aires y es autor de los siguientes libros: *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Ensayo: 2013, en prensa); *Tributo de la sombra* (Poesía: 2013), *Las palabras y lo inefable* (Ensayo: 2012); *Nafragio* (Poesía: 2005); *Esa pro-*

miscua escritura. Estudios sobre literatura latinoamericana (Ensayo: 2002); *Hilo de Ariadna* (Poesía: 1999). Tiene en preparación *Poemas selectos. Antología poética de César Vallejo* (2013, en prensa); editó y prologó una antología de Felisberto Hernández, *Cuentos selectos* (2010) y coeditó una antología crítica de Noé Jitrik, *Suspender toda certeza* (1997). Participa en revistas académicas y en diversas ediciones colectivas, nacionales e internacionales. Obtuvo el Premio Internacional Juan Rulfo 2003 – Colección Archivos (UNESCO) y el 2° Premio de la Academia de Letras del Uruguay en 1997.

Celina Manzoni

(Río Cuarto, Argentina). Es Profesora Titular Consulta de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Secretaria Académica del Instituto de Literatura Hispanoamericana y Co-Directora de la revista *Zama*. Ha dictado cursos y conferencias en universidades de América y Europa, y ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales numerosos artículos de la especialidad que han sido traducidos al inglés, al portugués y al húngaro. Su libro *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* obtuvo el Premio Ensayo 2000 de Casa de las Américas (La Habana). En sus publicaciones más recientes ha analizado problemas teóricos de la Literatura Latinoamericana contemporánea: *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana: 1990-2000*; *Violencia y silencio* (2005); *Errancia y escritura* (2009). En el año 2002 organizó el primer libro crítico sobre Roberto Bolaño: *La escritura como tauromaquia*, traducido al portugués. Organizó y dirigió el volumen 7 (*Rupturas*) de la *Historia crítica de la literatura argentina* (2009); compiló *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la vanguardia en América Latina* (2007) y *Margo Glantz, narraciones, ensayos y entrevista. Margo Glantz y la crítica* (2007). Otros libros: *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*; *José Martí. El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos*.

Mónica Marinone

(Mar del Plata, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especialista en Literatura y Cultura Latinoamericanas, docente e investigadora en la Facultad de Humanidades-CELEHIS (Universidad Nacional de Mar del Plata) y profesora invitada por universidades ar-

gentinas y del exterior. Ha desarrollado sus últimas investigaciones sobre el Caribe continental, que derivaron en los ensayos: *Escribir novelas. Fundar naciones y Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, siendo convocada para la actualización del Diccionario General de Literatura Venezolana (DGLV). Es co-autora de: *La reinención de la memoria, Senderos en el bosque de palabras y Escrituras y exilios en América Latina*. Ha publicado artículos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales, coordinado antologías y, en colaboración, tres volúmenes internacionales: *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina; Viaje y Relato en Latinoamérica*, y *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Está escribiendo, por solicitud de una editorial española, un ensayo sobre las novelas de Denzil Romero.

Julia Musitano

(Rosario, Argentina). Es Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Becaria del CONICET para realizar el Doctorado en Letras abarcando las áreas de Literatura Iberoamericana Contemporánea, Escrituras del yo y Teoría y Crítica Literarias. Proyecto de tesis doctoral: “Autoficción y melancolía en la narrativa de Fernando Vallejo”. Publicaciones recientes: “Detrás de una máscara fantasmagórica. Una lectura de *La rambla paralela* de Fernando Vallejo” (*Orbis Tertius*, UNLP, año XVII, número 18, 2012); “Lo propio y lo ajeno de una vida. Una lectura decadente de *Barba Jacob el mensajero* de Fernando Vallejo” (*Estudios de Literatura Colombiana*, Universidad de Antioquia, número 31, julio-diciembre 2012).

Carlos Pabón

(San Juan, Puerto Rico). Es Profesor de Historia de la Universidad de Puerto Rico. Es autor del libro *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* (San Juan, Ediciones Callejón, 2002), y editor de *El pasado ya no es lo que era. La historia en tiempos de incertidumbre* (San Juan, Ediciones Vértigo, 2005). Investiga el fenómeno del genocidio y otras formas de violencia extrema y sobre las implicaciones éticas y políticas de las representaciones de este fenómeno. Trabaja en un libro titulado: *Ante el abismo. Representaciones del genocidio y la violencia extrema del siglo XX*.

Claudia Torre

(Buenos Aires, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becaria de la UBA, del Fondo Nacional de las Artes y del Iberoamerikanischer Institut de Berlín. Es profesora del Departamento de Humanidades de la Universidad de San Andrés y Secretaria académica de la Maestría en Literaturas española y latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Coordina el Taller de Narrativa del ECUNHI (Fundación Madres de Plaza de Mayo). Ha publicado artículos sobre literatura argentina, narrativa de viaje, literatura y terror, y sobre historia de las mujeres y género en libros y revistas académicas nacionales e internacionales. Es coautora de *Ciudades Alteradas. Nación e inmigración en la cultura moderna* (Granica, 2003); autora de *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto* (Prometeo, 2010) y compiladora de *El otro desierto de la nación argentina. Antología de narrativa expedicionaria* (Universidad de Quilmes, 2011).

María Elena Torre

(Bahía Blanca, Argentina). Es Licenciada en Letras y Profesora de Literatura Latinoamericana II en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Es Integrante de Proyectos de Investigación sobre temas de Memoria y Violencia en dicha Universidad, y ha publicado artículos en el marco de los mencionados proyectos. Actualmente trabaja sobre narrativa peruana con artículos publicados en las actas de Congresos Internacionales *Orbis Tertius* de la Universidad Nacional de La Plata; *Transformaciones Culturales* de la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la *Revista Iberoamericana*, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), de Pittsburg.

María del Pilar Vila

(Concepción del Uruguay, Argentina). Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como Profesora regular de Literatura Latinoamericana e Investigadora del Centro Universitario Regional Zona Atlántica-Universidad Nacional del Comahue. Es Directora de la Revista *Pilquen* y de la Especialización en Educación Literaria (CURZA-UNco.) Es autora de: *Las máscaras de la decadencia. La obra de Jorge Edwards y*

el medio siglo chileno y co-editora de *Travesías del ensayo latinoamericano del siglo XX*. Sus últimos trabajos integraron: *Moradas narrativas. Siglo XX en Latinoamérica* (A. de Llano, editora), *“Fuera de quicio”*. *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros* (Raúl Rodríguez Freire, editor) y *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica* (Graciela Salto, editora). Publicó artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales.