



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**CYCLE OF VIOLENCE DE COLIN BATEMAN : ECOS DE LA LITERATURA
IRLANDESA**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (INGLESAS)

PRESENTA:

GARCÍA LÓPEZ, GERARDO

ASESOR: BALD, CHARLOTTE BROAD

MÉXICO, D. F.

2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tesina para obtener el título de licenciado en letras inglesas

Alumno: Gerardo García López

Asesora: Charlotte Broad

Cycle of Violence de Colin Bateman: ecos en la literatura irlandesa

INDICE

Introducción	2
Capítulo I: La posición literaria y la tendencia política en la novela	10
Capítulo 2: El ángel oscuro y su camino de muerte en la novela	37
Conclusiones	57
Bibliografía	62

Introducción

En la novela *Cycle of Violence* (1995), Colin Bateman no sólo responde a una tradición literaria irlandesa enumerando sus temas y emulando sus técnicas sino también da un punto de vista crítico de los temas y desarrolla tales técnicas. Esta novela es una tragicomedia. Los sucesos de su trama se desarrollan rápidamente, como su nombre lo indica, en ciclos de violencia, la cual se ha convertido en el personaje principal de la historia contemporánea irlandesa. Dicha violencia, como el fruto de conflictos internos y externos, no hace más que reproducirse. Esto parece sencillo de entender, pero no es sino hasta después de 260 páginas que el autor queda satisfecho de reiterarlo.

En Irlanda las divisiones socio-políticas están altamente desarrolladas y acentuadas. Primero, Inglaterra la conquistó desde muy temprano en su historia y sólo la parte sur quedó liberada de su dominio político y militar en 1922. Irlanda del Sur obtiene cierta estabilidad política desde entonces, pero Irlanda del Norte queda sumida en medio de pugnas sectarias entre católicos y protestantes. Los primeros luchan por la separación política de Inglaterra y los segundos están por seguir siendo parte del Reino Unido.

La novela en cuestión se desarrolla en la Irlanda del Norte, en los años noventa, en la capital de estos conflictos socio-políticos añejos, Belfast, y en un pequeño pueblo, Crossmaheart, ficticio pero sin lugar a dudas con un referente real. Dicho pueblo es el lugar al que los malhechores comunes y terroristas, después de un golpe en Belfast, huyen a esconderse. Lejos de la luz pública nacional, cerca del fango de su misma escoria.

En este contexto encontramos a los personajes de nuestra historia, individuos comunes en un lugar poco común. Pero ante los conflictos sociales, los problemas personales no pierden su importancia, más bien ambos se combinan, se complementan y hasta se exageran. Esta combinación da origen a una literatura muy especial que me propongo delinear en sus principales rasgos a través de esta novela. Pero mi propósito no es sólo éste, sino también dar una opinión de lo que *Cycle of Violence* aporta a su tradición literaria.

Para lograr este objetivo he dividido el estudio en dos capítulos. En el primero, abordaré la tradición literaria en Irlanda y la visión política del autor ante dicho acontecimiento; todo esto de acuerdo con la novela por supuesto. Usaré una fuente teórica principalmente para este capítulo: “El autor como productor”, de Walter Benjamin. En este ensayo se discute la calidad literaria de un texto en relación con su tendencia política. Hay obras literarias que responden a ciertas convicciones de cada escritor y creo que esta novela es una de ellas.

El hecho es que, en la novela, los temas serios se tratan con ligereza y hasta con hilaridad y esto va de principio a fin. Por ejemplo, del título *Cycle of Violence*, se dice que es el sobrenombre de la bicicleta del personaje principal, Miller: “his bike was known in the news room as the Cycle of Violence. When occasionally, Miller fell into a drinking spree and failed to return to the office, the bike was known as the Endless Cycle of Violence.”¹ Pero esto es intrascendente a menos que se vea desde el punto de vista humorístico. Sin embargo, hay mucho más que lo aparente en toda la

¹ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p. 11

novela. En realidad, en ella encontramos varios ciclos narrativos que se abren y se cierran de forma violenta. Y tampoco es casualidad que en la literatura irlandesa se utilice una nomenclatura diferente para dividirla, no en periodos sino en ciclos. He aquí nuestro subtema del primer capítulo en el trataré de abordar algunas de las principales líneas de la tradición irlandesa que aparecen en la novela.

Esto es interesante resaltarlo ya que Norman Jeffares, en su libro *Anglo Irish Literature*, menciona al inicio de la literatura irlandesa “The book of Howth” que pertenece al “Fenian Cycle of Literature” y “The book of Dun Cow” que contiene “sagas (the imperfect version) of Ulster Cycle” o “Cuchulian Fighting the Sea” que viene en “the Ulster Red Branch Cycle”². ¿Será que la vida en Irlanda se presenta en ciclos? Probablemente dentro de las raíces culturales e históricas se encuentre alguna pista de esta forma de ver la existencia. Quizá la propia existencia sea sólo un ciclo que se cierra, pero que la muerte abre otro. Es muy difícil dar todas las respuestas tanto históricas como culturales y literarias en el estudio de una sola obra de literatura, pero sí es posible extraer ciertos rasgos que la determinan como perteneciente a una tradición bien definida.

Todos los tópicos de interés de un pueblo se encuentran de una forma u otra representados en su literatura. El autor no surge de la nada. Un autor, más que nadie, se hace a través de su oficio, de su arte. Por lo tanto hay valores o prejuicios sociales que lo atraviesan y lo determinan; y él reacciona contra ellos o los perpetúa. A la vez, también hay tradición heredada en el oficio; hay un gremio histórico que no se debe

² Norman Jeffares, *Anglo Irish Literature*, p. 5

soslayar en tanto su papel didáctico. Al final, un “alumno” debe recorrer un camino propio, pero al inicio es válido usar de plataforma un camino ya explorado. Esto da confianza y seguridad, lo cual lleva al control de sí mismo y de su arte. De alguna forma también ofrece la confianza necesaria para soportar todos esos viajes que son las historias que crean en sus obras. He aquí la importancia de la tradición:

Continual themes run through Anglo Irish Literature through which a complex cultural and political history is expressed. The literature records pleasures, pressures and tensions within an island of mixed races and religions where the instinct for survival –against local enemies, invaders, occupiers, poverty and climate – has resulted in the cult of hero, in inventive wit and often black humor, in the acceptance of intuition and an awareness of the supernatural, in frequent assertion of nationalism against the domination of the neighbouring island, in praise of particular places and in a mixture of dreaming and often exaggerated talk that marks the influence of an oral culture, that test of which capacity to impress and to entertain. One strain of such talk is ironic, full of self-mockery and mock-seriousness.³

Las presiones que hacen que esta literatura exprese sus problemas políticos, sociales y religiosos obligan a toda crítica a tomarlos en cuenta.

Hay una dificultad para plantear cualquier problema literario, sobre todo cuando se aborda una literatura tan influida por diversos factores socio-políticos como la irlandesa. Aunque se debe plantear el tema literariamente, no se puede extraer la literatura de su contexto político, histórico y social. Más bien “as Walter Benjamin said, it is always possible by a way of response to politicize art.”⁴ Pero tampoco se puede olvidar que cada obra literaria responde a un estrecho vínculo con

³ *ibid.*, p. 6

⁴ Walter Benjamin *apud* Declan Kiebert, “Irish Literature and Irish History” en R.F. Foster, *The Oxford History of Ireland*, p. 230

una determinada tradición, quizá territorial (nacional), temporal (con determinada corriente) o una combinación de las dos.

La tradición es importante para determinar ciertas características de un tipo de literatura que sirven a la crítica pero no la sustituyen. La novela en cuestión es una digna representante de esta tradición que hace alarde de sus contradicciones y disfruta del contraste de los opuestos. Los dilemas de la vida y la muerte, la tragedia y la comedia, la predestinación y el libre albedrío, el héroe y el antihéroe, el ateísmo y la religión, la superstición y la ciencia, lo social y lo individual, fluyen dentro de ella como la savia en los árboles.

Ello da pauta para el segundo capítulo del estudio que de lo social y tradicional del primero se enfocará en lo individual de cada personaje, lo cual es uno de los conflictos centrales de esta literatura: “The war is not Ireland’s central drama. Ireland’s central drama is –and always has been- the conflict between private life and public fantasy [...] maybe this new concentration on the dignity of individual lives is so powerful –and so profoundly political- in the work of new Irish writers which my correspondent so roundly chastises.”⁵ Para ello me basaré en un artículo de Gilles Deleuze y Felix Guattari llamado “Tres novelas cortas o ‘¿Qué ha pasado?’” en el cual desarrolla su teoría de las líneas de vida de los personajes dentro de la ficción. Exploraré la transformación de Miller, el personaje principal, en una especie de “ángel oscuro de la muerte” y cómo al encontrarse en una “línea de fuga” propicia las condiciones adecuadas para lograr una narración como de un “thriller

⁵ Joseph O’Connor, *The Secret World of the Irish Male*, citado en Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*, pp. 17-18

cinematográfico” que de una escena de acción lleva a un remanso y esto propicia una ilusión de rapidez en el desenvolvimiento de los sucesos.

En este segundo capítulo seguiré los pasos del ángel oscuro de la muerte como quien sigue al actor con una cámara para dar un paseo por los diferentes estratos sociales irlandeses y cómo cada uno de ellos enfrenta la muerte. Este tétrico escenario retratado por Bateman nos lleva a reflexionar sobre el individuo y sus fines existenciales en una sociedad plagada por la violencia. Dicha violencia culmina con la autodestrucción.

La historia de la novela es la siguiente: Miller es un reportero de nota roja que trabaja para un periódico de Belfast y tiene serios problemas existenciales. Esto empieza cuando todos los miembros de su familia van muriendo paulatinamente y él se queda sólo por completo. Por beber desmedidamente y debido a una escena provocada por el alcohol dentro de su trabajo, Miller es transferido a un lugar sumamente peligroso, Crossmaheart. El ‘Crossmaheart’ ficticio es más bien el lugar que agrupa, como Miller, todos los conflictos existentes en Irlanda en un pequeño espacio de tal forma que hace funcionar la historia de la novela. El nombre del pueblo significa mucho culturalmente hablando por aquel dicho de “I cross my heart and hope to die” prediciendo lo que va a ocurrir al final, pero como dice Deleuze “en la novela lo importante no es lo que pasará sino lo que ha pasado.”⁶ También uno habla de esto para convencer a otro de que dice la verdad y el pueblo en sí mismo es un cuestionamiento constante de la verdad en apariencia.

⁶ Gilles Deleuze, “Tres novelas cortas o ‘¿Qué ha pasado?’” en *Mil Mesetas*, p. 197

En *Crossmaheart*, Miller conoce a Marie, quien es la ex novia de un reportero muerto Jamie. Miller es sustituto de Jamie en el periódico del pueblo. Él también se enamora de Marie. Pero ella tiene una historia oscura que Miller empieza a indagar. Él descubre que hubo una violación en su pasado. Cuatro sujetos atacaron a su pequeña hermana, Erin, quien resulta embarazada por la violación. El padre de las chicas la golpea hasta que aborta. Después del aborto forzado, Erin decide ahorcarse. Los sujetos habían confundido a Erin por Marie pues a ésta última le gustaba besar a los chicos. Al darse cuenta de esto, Marie queda con un fuerte complejo de culpa, de tal forma que adopta la violación como propia. Ella dice haber sido violada y Miller descubre que los jóvenes criminales de entonces ahora son gente respetable en el pueblo: un reverendo protestante, un líder “gangster” del ERI (ejercito republicano irlandés) local, un ciego que se mudó del pueblo y nada más y nada menos que el editor del periódico local y jefe de Miller. Pero Miller tendrá que recorrer un largo camino para llegar hasta aquí. La narración termina con el suicidio de Marie y el asesinato de Miller.

Por último, en esta introducción, me gustaría hacer un comentario sobre el autor. Colin Bateman nació en Irlanda del Norte en 1962 y por algunos años fue editor del periódico *County Down Spectator* donde publicaba una columna satírica semanal, la cual obtuvo los premios de *Journalist's Fellowship to Oxford University* y el *Northern Ireland Press Award*, así como también su primera novela *Divorcing Jack* (1994), obtuvo el premio *Betty Trask Prize*. Bateman terminó su primer libro en 1992, pero no fue sino hasta 1994 cuando por primera vez se publicó y tuvo un éxito inmediato, pues vendió más de 50,000 copias en un mes. Su segunda novela

publicada, *Cycle of Violence* (1995), tuvo un éxito similar. En 1996 publica su tercera novela, *Of Wee Sweetie Mice and Men*, después publicará *Empire State*, *Maid of the Mist*, *Turbulent Priest*, *Shooting Sean*, *Mohamed Maguire*, *Reservoir Pups*, y acaba de aparecer una reedición de la novela que aquí analizaré pero con el título *Crossmaheart*. Gerry Smyth dice que una de sus más fuertes influencias, sobre todo en *Divorcing Jack* está en el cine “especialmente el trabajo del director norteamericano Quentin Tarantino”, en el cual “la comedia, alusiones culturales y violencia estilizada dan la clave.” Sus ejemplos son *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*. Smyth también dice que “Como las películas de Tarantino, el placer del texto está organizado en primera instancia alrededor del shock y la violencia y la mezcla de géneros.”⁷ *Crossmaheart* ha sido su último libro publicado hasta donde tengo información. Debido a su éxito como publicación, la BBC le ha pedido un libreto de *Divorcing Jack* y Bateman ha escrito un libreto más, *Bring me the Head of Oliver Plunkett*. *Cycle of Violence* se ha convertido en película también. Actualmente se dedica por completo a escribir ficción y tiene varios proyectos aun sin terminar.

⁷Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*, p.124

CAPITULO 1: LA POSICIÓN LITERARIA Y LA TENDENCIA POLÍTICA DE LA NOVELA

TO IRELAND

Bear witness, Erin! When thine injured
 isle
 Sees summer on its verdant pastures smile,
 Its cornfields waving in the winds that
 sweep
 The billowy surface of thy circling deep.
 Thy tree whose shadow over the Atlantic
 gave
 Peace, wealth, and beauty, to its friendly
 wave
 And blighted are the leaves that cast its
 shade;
 Whilst the cold hand gathers its scanty
 fruit,
 Whose chillness struck a canker to its roots.

Percy Bysshe Shelley

Ahora bien, es fácil ver que en el orden del discurso se puede ser autor de algo más que un libro -de una teoría, de una tradición, de una disciplina al interior de las cuales otros libros y otros autores podrán colocarse a su vez. Diré en una palabra, que tales autores se encuentran en una posición 'transdiscursiva'.

Michel Foucault

En *Cycle of Violence*, los personajes reflejan la vida de la gente en un país que tiene conflictos por intereses políticos y religiosos. Este enfrentamiento violento deja un saldo de muertes o más bien de vidas destruidas ridículamente. Bateman nos hace reflexionar que toda esta violencia no vale la pena. El cuestionamiento de la forma de vivir en Irlanda es constante en dos sentidos: en primer lugar el sentido de cómo está organizada la sociedad irlandesa en bandos antagónicos y por qué; y en segundo lugar

es el tipo de individuo que esto provoca y su medio de autodefensa que consiste en burlarse de sí mismo ante la impotencia de un cambio social. Este aparente sado-masochismo literario parece tener un objetivo bien definido: abordar la situación de Irlanda del Norte no con un largo y aburrido discurso parlamentario sino como una historia de suspenso romántica que combina una autoreflexión del hombre y su sociedad. La historia es una tragicomedia y de lo cómico partiré para el estudio de la tendencia política y para posteriormente dar paso a lo que encontramos como una parte de la tradición literaria irlandesa.

Walter Benjamin nos dice acerca del teatro épico de Brecht:

Its means are therefore more modest than those of traditional theater; likewise its aims. It is less concerned with filling the public with feelings, even seditious ones, than with alienating it in an enduring manner, through thinking, from the conditions in which it lives. It may be noted, by the way, that there is no better start for thinking than laughter. And in particular, convulsion of the diaphragm usually provides better opportunities for thought than convulsion of the soul.¹

Aquí se habla del teatro épico de Brecht mencionando como su principal característica el hacer reír, pero se puede aplicar fácilmente a Bateman y *Cycle of Violence*. Para Benjamin no apelar a los sentimientos es no identificarse con los personajes, este distanciamiento produce separación del público, la cual es el mejor camino a la crítica. La novela es así, desde el principio del libro uno ríe con varias situaciones cómicas que en general son bastante trágicas a la vez, o sea el autor recurre al humor negro como punto de partida para la crítica. La narración inicia así: “Miller was twenty-eight when his father died, too old to be considered an orphan in

¹ Walter Benjamin, “The Author as Producer” en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, p. 236

anyone's eyes but his own.”² Esta tragedia está recubierta por el hecho de que él ya es bastante mayor, pero la forma en que se ve a sí mismo es bastante grotesca. Esta manera de percibirse también establece una característica del personaje por su inmadurez, por el apego a su padre y su familia. Así se levanta la barrera de la separación y por lo tanto la crítica del lector. La exageración de una característica humana provoca la risa, ésta a su vez estimula inconscientemente el pensamiento y da pauta a un periodo de reflexión del asunto del cual nos reímos. Pero ¿de qué nos reímos?, ¿de la desgracia de Miller?, ¿de que su padre y toda su demás familia murió?, ¿de su falta de madurez para enfrentar la vida solo? Ninguno de estos acontecimientos es motivo de risa en sí, es más bien la manera y el tono en que se plantean.

Después de compadecer al pobre de Miller nos vamos al otro extremo. Ya en los preparativos del funeral de su padre, en la funeraria, con su hermano, comenta acerca de la belleza de una de las agentes de la funeraria y Miller piensa: “She was quite pretty, he thought, but there was something odd about her make up, thick and pale as if she had perfected its application on her quieter costumers. He wandered if undertakers had office parties at Christmas”.³ Ahora Miller se encuentra del otro lado observando a alguien, sugiriendo algo. Está ante un hecho profundo, la muerte de su padre, pero también ante un hecho trivial, escoger el ataúd en que va a ser cremado. Su hermano hace un comentario banal sobre la belleza de una chica, él reacciona y observa su maquillaje raro que le hace recordar a los muertos que quizá

² Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p.1

³ *Ibid.*, p. 8

ella maquilla. Después él se pregunta acerca de las fiestas de Navidad de los enterradores, otra vez la trivialidad. Pero otra vez la profundidad, pues los enterradores hacen negocios con la muerte. Sin embargo, la Navidad es la celebración del nacimiento de una persona (la vida). Ésta es una de las primeras formas de contrastar la vida y la muerte y lo que tiene que ver con la religión dentro de la novela en Irlanda.

Bateman sugiere pero no siempre afirma, es algo que por tradición tienen los escritores irlandeses: usar medios retóricos para lo que se quiere decir en una sociedad donde la censura gubernamental (en el pasado), religiosa (en el pasado y el presente), social (en el presente) tiene una fuerte influencia en las producciones artísticas. Por ejemplo, ya en el tiempo de Swift era evidente y él usaba la sátira con una intención parecida a la de Bateman:

Swift was equally disgusted by poverty, by its lack of order, its deep misery. And satire was one remedy for it: satire could cut through corruption, channel the rubbish out of sight, sweeten its smell, diminish the cant, and expose the stupidities for what they were. Human life was absurd, irrational, untidy, unjust. He lashed vice and could certainly use ridicule devastatingly.⁴

Mientras Jeffares habla de Swift no podemos evitar pensar en *Cycle of Violence*, en donde Bateman usa el ridículo de una manera devastadora y demuestra lo estúpido de muchas cosas en la sociedad irlandesa. Sin embargo, lo más importante es que la vida en Irlanda se torna absurda, irracional, desordenada e injusta.

Miller no sólo pierde a su padre, pierde a su familia entera. Primero, a su tía inválida quien se les olvidó afuera de la casa durante una tormenta de nieve.

⁴ Norman Jeffares, *op.cit.*, p.13

Después, su madre fue atropellada por el autobús de la ruta 62 y dicha ruta no existía. Y al final su padre muere de cáncer en el estómago, cuando ni siquiera se les había avisado que lo padecía. Su hermano ya había huido antes de casa después de una pelea con Miller. Miller no quiere estar solo, pero la situación se presenta de tal forma que hay la misma impresión de una impotencia y una falta de control sobre el propio destino humano que en Kafka.

Irlanda es para Bateman, lo mismo que para Joyce, la tierra de los muertos. Para Joyce, en el sentido metafórico de la inactividad, del poco avance, de la no evolución. Para Bateman en un sentido más literal, de las muertes que suceden día con día, del individuo que no tiene más remedio que enfrentarla:

Or indeed, the land of the dead. It had been another rough week in the city. A bomb had exploded in a crowded department store in Royal Avenue, killing thirteen people. Six men had been shot dead in a book maker's office in revenge for the bomb. And in revenge for the killings in the bookmaker's office two off-duty policemen enjoying a quiet drink had been shot in a country pub. Everyone expected the next piece of action would involve a young IRA terrorist being shot dead on the way to a possible hit, but no gun to be found near his body. It worked in cycles like that.⁵

Los asesinatos, los bombazos, las venganzas, todo esto forma parte de una amarga realidad que interfiere en todos los sentidos de la vida de las personas en Irlanda. Todo se ha convertido en su forma de vida y de muerte. Es un mundo caótico donde no puede haber previsión alguna. Es la expresión de lo que desgraciadamente sucede todo el tiempo en estas rencillas sectarias, la gente inocente muere en los bombazos y el atentado. Los policías, quienes están descansando después del trabajo, mueren en la

⁵ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p. 10

venganza. Y al final está el joven del ERI (Ejercito Republicano Irlandés), quien todos esperan que aparecerá tiroteado, pues supuestamente perpetraría un asesinato pero nunca se encontrará el arma con la cual se llevaría a cabo ese crimen. Y nuevamente encontramos los ciclos de violencia presentes, debido a los bandos en pugna.

Pero si la ficción es así, veamos una muestra de la realidad:

May 1974

17 May. Twenty-two people killed and over 100 injured when three car bombs exploded during the rush hour in Dublin. Five others are killed and over 20 injured by a car bomb in Monaghan. The eventual death toll of 33 represents the greatest number of people killed in any one day in the troubles. Three girls among these killed in Dublin: one of them was decapitated; the bodies of the other two were fused together by the blast. Two of the three cars used in the Dublin bombings had been hijacked earlier in a Protestant area of Belfast and all four cars had NI [Northern Ireland] registrations. Both UDA[Ulster Defence Association] and UVF[Ulster Volunteer Force] deny responsibility for the bombs...⁶

“La realidad supera a la ficción”⁷ dice José Revueltas en su introducción a *Los muros de agua*, comentario apropiado para Bateman, quien es sobreviviente de los setenta cuando esto ocurrió. Aunque se podría, enumerar una considerable cantidad de estas citas, baste establecer que Bateman se queda corto en términos reales pero que su punto queda claro ante nosotros: la violencia trae más violencia. El individuo es impotente ante el caos social.

Los que han vivido esta violencia por todos estos años son los que ahora la desenmascaran. Esta violencia sectaria se da entre miembros de una familia, en una

⁶ Paul Bew y Gillespie, *Northern Ireland (A Chronology of the Troubles 1968-1993)*, p.84

⁷ José Revueltas, *Los muros de agua*, p.1

guerra no precisamente declarada de los dos bandos que pelean entre sí por un supuesto ideal político-religioso y económico no muy claro, quizá no realizable. Pero detrás de esos altos valores morales y religiosos que convocan estos bandos ¿qué hay en realidad? Bateman también aquí, como Swift, tiene algo que decir:

There had been an uneasy peace between the upper echelons of the town's rival terrorist communities; it was taken for granted that it was okay to snipe at the enemy's minions –thugs and wastrels for the most part- but the leaders had remained above the violence, content to maximise the war against either the police and the army (in the case of the IRA) or innocent Catholics (in the case of the UVF). But times change. Police crackdowns in Belfast on racketeering were starting to filter through Crossmaheart. The cops hadn't taken any actions, as yet, but it would come. Businessmen were beginning to object to their payments; some even had refused. Soon there would be less money to divide between the warring factions. Something had to be done. The UVF never quite said it in those words; to the troops it was a redoubling of the military campaign against those who would seek to destroy Ulster's Protestant heritage, but it actually was to keep bread on the table, and champagne in the fridge. ⁸

La clara crítica política está contenida en esta cita. Empecemos con la referencia a la hipocresía de los líderes de ambos bandos. Hablemos de cómo usan su propia carne de cañon en su pequeña guerra, “thugs and wastrels for the most part,” gente no precisamente bien educada en los ideales del catolicismo o del protestantismo. Estos más bien suenan a delincuentes comunes. Hablemos del cambio en la actitud de los “businessmen” que apoyan estas facciones, que hoy se niegan a pagar sus cuotas debido al choque entre la dirigencia de estas organizaciones. Hay toda una teoría política encerrada aquí. Ésta dice que las masas no tienen la confianza suficiente en sí mismas a menos que vean divisiones en las dirigencias, los cambios se inician con

⁸ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, pp. 150-151

rupturas desde arriba y sólo entonces las masas reaccionan ante la debilidad de los dirigentes. Bateman también habla sobre quién es el principal blanco enemigo de las partes en conflicto: la policía y el ejército para el ERI y los católicos inocentes para el UVF. Esto ya en sí alude a la realidad de unas facciones que no se enfrentan realmente, sino que son organizaciones usadas como medios de obtención de influencia, de poder, de beneficios económicos y amedrentación. Y nuevamente la referencia a la hipocresía de la dirigencia de dichos grupos. Convocando ideales abstractos entre sus tropas, intentan mantener sus beneficios económicos y además intimidan nuevamente a los sectores sociales que se niegan a pagar sus contribuciones. Esto suena a las cuotas de protección que la mafia imponía a los comerciantes en el Chicago de los veinte.

La realidad irlandesa impone su problemática al artista. El artista del lenguaje reacciona, da su opinión, usa sus recursos, puede o no ser explícito. El autor, la persona, se declara apolítico. Es decir, no apoya a ninguna de las facciones políticas. O sea, no apoya a los políticos en la actualidad y no cree en ellos. En estos términos, estamos de acuerdo. Pero una obra artística habla por sí sola, extiende sus brazos más allá de nuestros propios límites humano-individuales para devenir en parte del patrimonio social y literario, en parte de una tradición influida por la política. Nada nuevo en Irlanda: “There is, however, a counter argument to the effect that art is too potent a force to be left entirely in the hands of its creators, and politics too pervasive in its effects to be left in the sole control of politicians.”⁹ Y con el

⁹ Declan Kiberd, *op.cit.* p., 230

tiempo esta relación entre artistas y políticos tiende a desarrollarse obteniendo esa máscara de la diplomacia, del respeto mutuo de su espacio y área de acción, en un lugar donde todas las actividades se interfieren constantemente. La literatura no es política ni viceversa. Pero la literatura toca temas humanos y la política es uno de ellos. En ciertos lugares y para ciertos autores es de suma importancia. Contraviniendo a los que piensan que el arte es arte y punto, me adhiero a Walter Benjamin que dice:

At the same time the concept of technique provides the dialectical starting point from which the unfruitful antithesis of form and content can be surpassed. And furthermore, this concept of technique contains the indication of the correct determination of the relation between tendency and quality, the question raised at the outset. If, therefore, I stated earlier that the correct political tendency of a work includes its literary quality, because it includes its literary tendency, I can now formulate this more precisely by saying that this literary tendency can consist either in progress or in regression in literary technique.¹⁰

Lo más importante de una obra literaria no es la discusión entre forma y contenido. Más bien, el debate provechoso está en el concepto de técnica literaria, que es la determinación de la relación entre tendencia y cualidad. La tendencia política de una obra incluye su cualidad literaria puesto que incluye su tendencia literaria. Es decir que su tendencia política está determinada por la cualidad y tendencia literaria de la misma obra. Benjamin va más allá al darle al autor una función en los medios sociales de producción. Yo quisiera establecer un límite al aplicar sus conceptos en este estudio, porque Bateman no es un autor revolucionario como se infiere en la propuesta de Benjamin. Bateman crítica, pero no propone, no toma partido. Bateman

¹⁰ Walter Benjamin, *op.cit.*, pp. 222-223

para Benjamin sería un autor burgués, porque alimenta a los medios de producción burgueses. Sin embargo, la cualidad literaria de su obra si tiene una tendencia política y un punto de vista político ante una sociedad, aunque no sea totalmente explícito. Digamos que Bateman se queda en uno de los pasos, como dirá el mismo Benjamín, más tarde: “A political tendency is the necessary, never the sufficient (condition) of the organizing function of a work. This further requires a directing, instructing stance on the part of the writer. And today this is to be demanded more than ever before. An author who teaches writers nothing, teaches no one”.¹¹

Quizás aquí debo anotar que el objetivo que persigo al usar estos conceptos de Benjamin es demostrar que Bateman pertenece a una tradición literaria y es un buen ejemplo de ella, ya que ésta siempre ha sido influida por la política. El segundo objetivo es mostrar que *Cycle of Violence* contiene una posición política crítica con respecto a la sociedad irlandesa. Pero además contiene un punto de vista de la estética literaria. El tener una posición política no va necesariamente en detrimento de la calidad literaria y el tenerla si podría provocar un progreso. El sólo tenerla, por supuesto no es suficiente. Necesitamos las dos cosas: la tendencia, la cualidad y un carácter con un impulso de instruir para dejar un legado. Es responder a la tradición de instrucción recibida.

En la literatura, como en cualquier ámbito, se busca un reconocimiento, un lugar, porque quien vive ocupa un espacio, quien habla quiere ser oído, quien escribe, ser leído. Obviamente cuando hablamos de tendencia política en estos términos,

¹¹ *ibid.*, p. 233

hablamos de una tendencia literaria congruente, porque aunque suene arrogante decirlo, quien escribe bien debe tener congruencia. No quiero aquí circunscribir la literatura a una función propagandística de un sistema político como lo hacían los sistemas de Stalin o Hitler. La literatura no puede tener esos límites tan mezquinos.

La liberación de esas cadenas es precisamente la tendencia política y literaria adecuada en ese caso. El escritor es una persona consciente escribe deliberadamente. Tiene la culpa y la responsabilidad de sostener lo que ha escrito, no hay un escritor inocente. Lleva a cuestas la carga de su escritura porque es parte de lo que piensa: sus medios retóricos representan sus ideas, sus prejuicios, ideales e ideología, además de su herencia cultural y sus influencias literarias. Siempre tenemos opciones entre escribir una cosa u otra. Si escojo alguna es por determinada razón, si adopto cierta influencia es mi decisión:

No poet of any art has his complete meaning alone. His significance, his appreciations the appreciation with his relation to the dead poets and artist. You cannot value him alone; you must set him for contrast and comparison among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided; what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. ¹²

El tiempo y el espacio nos determinan como seres humanos, nuestra tradición literaria como artistas del lenguaje. Nuestra historia y sociedad nos determinan en el sentido de las cosas que están a nuestro alcance. Podemos escoger lo que se acerca a nosotros con la poderosa fuerza de la convicción individual y de ahí crear para la vida de la misma sociedad en la que nos desarrollamos. Es decir, perpetuamos valores o

¹² T.S. Eliot. "Tradition and the Individual Talent," p. 2015

reaccionamos contra ellos. Un verdadero artista no encuentra significados en códigos totalmente inventados por sí mismo sino que utiliza lo ya conocido para transformarlo, para reafirmarlo o contradecirlo. Todos los recursos que utiliza Bateman ya son parte de una tradición literaria acostumbrada a ellos pero lo que él agrega son nuevos recursos narrativos del tipo cinematográfico en los cuales descubrimos la violencia como en los filmes de Tarantino con mucho de sarcasmo. La violencia llevada a este extremo, casi como por placer, nos hace reflexionar sobre lo que nos atrae como lectores. Un poco ese miedo del yo sádico que todos de alguna forma tenemos pasivamente. Esto a final de cuentas es algo de lo que también se había tratado en la literatura irlandesa con las hazañas heroicas de Cuchulian destruyendo a sus enemigos.

Nuestras acciones no sólo dan sentido a nuestra vida sino que nos ganan respeto ante los demás. Es decir, fundamentamos nuestros impulsos de vivir en lo que a diario hacemos y de ello dependen nuestras frustraciones o nuestra satisfacción vital. Pueden caerse muchas cosas alrededor de nosotros pero si hay algo que nos hace fuertes y seguros, es la conciencia de lo que podemos lograr por medio de nuestro trabajo. Alrededor de él fundamos nuestra vida, nuestras relaciones, nos inserta en la sociedad y define nuestro papel en ella. Miller es un ejemplo de esto:

If he was respected for anything, it was because he always came with his story, or at least phoned in, even while in the depths of inebriation, and it was always accurate and always fair. His spelling was rarely fair, but in his own way he cut a dashing figure across the city and with the ladies and the gents alike, sexually with the former and socially with the latter.¹³

¹³ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p. 11

Así una obra, producto del trabajo de un autor, no puede ser inocente, no puede tener ni la inocencia, ni la inconsistencia del torpe, aunque se puede pretender inocente. De hecho, tanto política como literariamente Bateman muestra lo que sabe al evocar su tradición. Bateman evoca a Joyce y usa las asociaciones de una idea con otra como una de sus principales fuentes de humor.

Con respecto a la política y a la sociedad, Bateman también está muy consciente de los alcances de un escrito y de la influencia que el escritor y su trabajo pueden tener, y por esta razón da opiniones, hace burla y satiriza también. Tampoco se trata de siempre vincular a la literatura con la política o de que esta última sea siempre el principal objetivo. Aquí únicamente se trata de concientizar lectores, críticos y otros escritores. No se trata de que todas las obras de arte estén dirigidas a una determinada clase, o en favor de ésta. Pero en algunos casos ¿por qué no? Así también la conciencia se forma en este tipo de gente que sufre los estragos de la lucha todos los días, los que como Miller y muchos más están en contacto con la violencia.

La conciencia forma parte de la confianza, de la seguridad del individuo en sí mismo. Si no hay conciencia, la vida del ser humano carece de valores fundamentales para la supervivencia armónica en un grupo como la solidaridad y el aprecio mutuo. Siempre existe esta parte de la obra que puede parecer inocente y sin embargo no lo es.

Para Miller el único vínculo social fuerte es su trabajo y es a través de éste que toda la novela se desarrollará, pero eso se discutirá en el siguiente capítulo. Por

ahora sólo lo establezco para pasar al tema de qué tipo de novela es, qué recursos emplea y de dónde viene.

Estamos ante una novela de suspenso, muy parecida a la novela policiaca, pero aquí no hay detective sino más bien un reportero que hace las veces de detective y resuelve el caso. En su pequeña odisea, se convierte en el héroe de la chica mancillada. A pesar de que la novela todo el tiempo ofrece al lector risas repentinas, diálogos inteligentes, descripciones interesantes y escenas románticas, la conclusión nunca va a ser feliz. Esta novela de suspenso utiliza recursos y temas bien establecidos en la literatura irlandesa. Pero no es su originalidad la que hace que ésta novela sea digna de un estudio. Es más bien la combinación de todos estos elementos de la tradición irlandesa. Evoca, precisamente, lo que dice Eliot en la siguiente cita:

The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present moment of the past, unless he is conscious, not what is dead, but what is already living.¹⁴

Bateman rescata la novela de suspenso. Tradicionalmente el subgénero suspenso ha sido relegado por los autores clásicos de la literatura, pero en Irlanda del Norte está muy arraigado. Este género literario había sido utilizado principalmente por escritores extranjeros que visitaban esa parte de la isla. Según el mismo autor: “The problem with thrillers in the past set in Northern Ireland is that English writers have come over here –they may have done their research, but they never quite capture what Northern Ireland is. My book probably reflects that sense of humor that is there.”¹⁵ Claro,

¹⁴ T.S. Eliot. *cp.cit.*, p. 2019

¹⁵ Deirdre Molloy. Entrevista con Colin Bateman en *Irish Times*. Marzo de 1996. p. 33

como el comentario lo dice, para diferenciar su novela de suspenso de las previas él capta el humor propio de la región y esto es un privilegio de las personas nativas de un lugar: el humor, la crítica y el acceso a cierta información, puesto que más vale saber lo que dices y a quién se lo dices en un lugar tan lleno de violencia. Posteriormente, Deirdre Molloy rematará este párrafo con un comentario: “Once a lucrative sub-genre for tourist Brits and Americans, and latterly for republican graduates, Bateman has pricked his clichés and pomposity, while remaining true to the fundamentals of action, intrigue and suspense, the results are bizarre and unquestionably more authentic.”¹⁶ La novela de suspenso trata de mantener dicha sensación en un lector a través de la intriga. En este sentido *Cycle of Violence*, al final de cada capítulo tiene al lector pendiente de un hilo no sólo de una trama sin resolución, sino también del humor con que se trata, todo lo que pone nuestra voracidad lectora a prueba pues queremos llegar a lo mejor de su historia.

La calidad artística de esta novela en mi opinión es meritoria porque aparte de la combinación de lo literario y lo político contiene toda una gama de características que la buena ficción siempre ha usado, tales como disertaciones, descripciones, análisis, críticas, narraciones imaginativas y sobre todo la emulación de una tradición literaria llena de riqueza especulativa. Esto la hace tener un estilo muy propio. Habla de todos los temas sin tapujos morales: critica la política barata y la falsa moralidad. Sugiere de las intenciones enmascaradas de los grupos, que no por ser menos directas son menos efectivas. También critica a la religión, no a una religión en particular sino más bien como un sistema de creencias. Esto es uno de los méritos de Bateman:

¹⁶ *Ibidem.*

poder hablar ante todos y que todos lo lean y lo acepten por encontrar una posición política no sectaria. Esta posición probablemente consiste en no creer en los políticos, los cuales llevan a cabo una política que hasta el momento sólo ha traído violencia, destrucción y muerte a un pueblo. O sea, su posición política es no ser político como los actuales, sino hacer a un lado los dogmas religiosos y ser divertidamente pacífico o como lo sugiere en su primera novela *Divorcing Jack*: “Frankie, God love him, spiked me. I had this idea about swapping the terrorist wasteland of West Belfast for their Guinness Brewery in Dublin. They could have our troubles and we could drink theirs.”¹⁷

Pero si esto fuera poco, el lenguaje es preciso en las descripciones interiores de los personajes principales, las que además dan un golpe certero en el manejo de la narrativa que captura el interés del lector. Éste es un ejemplo de cuando tiene que pedir un permiso a su jefe:

He hated asking Martin O’Hagan for a favour. Hated it more than shaving cold with a blunt blade. Hated it more than elderly women running their nails down a blackboard. But it had to be done. It wasn’t that he wasn’t owed the time. It was the timing of the time he was owed. He swallowed his pride and his bile and explained it as succinctly as he could.¹⁸

Lo que puede ser subjetivo lo compara con experiencias bien conocidas por nosotros, lo cual hace que sepamos a lo que se refiere. Los juegos de palabras cobran sentido en las argumentaciones individuales previas a pedir su permiso. Este doble negativo de “it wasn’t that he wasn’t” empieza por complicar las cosas y posteriormente

¹⁷ Colin Bateman, *Divorcing Jack*, p. 4

¹⁸ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p. 189

remata con “the timing of the time” que hace extremadamente confusa y contradictoria la idea pero precisamente es la sensación que el narrador quiere expresar del personaje. La construcción de todas estas características en la novela la convierten en la tangible prueba de una tradición que se acerca a la actualidad con toda su historia, valores y prejuicios al mismo tiempo que con todo su humor y contradicciones. Lo interesante de un cambio de sentido en el lenguaje es que no se puede jugar con él si no se retoma el significado original en determinada cultura y se le da la dirección que uno quiere.

También la ambientación en la descripción apela a todos los sentidos de tal forma que sumerge al lector en el texto:

Their talk was of perfection. They lay in her room, he sober now from drinking too much, she drunk, a late starter. Their clothes, bundled in the corner, stank of smoke. She remained in her underwear. He remained in his. The Erection Which Would Not Go Away, which had eventually, had returned. Leonard Cohen was singing mournfully in the background. On the record player. Actually, inside the record player. Miller was getting quite used to him, although he didn't fancy taking him to a party.¹⁹

La cita inicia con “their talk” y casi podemos escucharla, prosigue con “they lay in her room” y nos los imaginamos en su semi desnudez, continua con “stank of smoke” y el olor aparece en el cuadro para posteriormente percibir esta sensación de excitación que Miller tiene ante lo difícil de la situación y terminamos oyendo a Leonard Cohen y la tristeza que evoca. Aparte de lo que ya mencionamos, encontramos la habilidad de sacar humor de todos lados, incluso de la poca lógica de las preposiciones en inglés cuando autocorrigió “on the record player. Actually inside

¹⁹ *Ibid.*, p. 107

the record player.” Lo que llaman “one liners” provocan una risa repentina por el ingenio y la sorpresa con que abordan al lector. Pero algo más importante todavía que eso es el disfrute del lenguaje, lo cual nos regresa a una característica de los escritores irlandeses. No sólo es la descripción sino el diálogo dentro de la misma novela lo que nos lleva a recordar a Wilde y su *The Importance of Being Earnest*. Y Jeffares también lo confirma: “From the nineties to the present day the variety of Anglo-Irish fiction is large; it includes novels and stories written out of the narrative art, the delight in dialogue, the big house detachment, and the capacity to extract humor out of absurd situations that Maria Edgeworth initiated, Somerville and Ross developed, and Elizabeth Bowen and Joyce Cary continued.”²⁰ Este “delight in dialogue” (disfrute del diálogo) está presente en toda la novela, tal recurso cumple también con sus funciones de reiteración de las ideas de que hablamos en el presente estudio. Pero una muestra nos ayudará con nuestro punto, en el diálogo cuando Miller conoce a Marie por primera vez en el bar:

‘I’m Marie Young ... and you’re...?’
 ‘Sorry ...Miller.’
 ‘Miller what?’
 ‘Miller nothing. Nothing Miller. Just Miller.’
 She crinkled her brow. ‘That’s a bit dramatic, isn’t it?’
 He shook his head. ‘It’s got less to do with drama than silly Christian names.’
 ‘Are you serious?’
 He nodded. ‘Serious.’
 ‘Well, how silly are we talking here?’
 ‘Extremely silly.’
 ‘What, like Glen Miller?’
 ‘No.’
 ‘Windy Miller?’
 ‘Nope’

²⁰ Norman Jeffares, *op.cit.*, p. 202

‘Miller lite?’

‘You could probably go on for a while. But there’s not much point, I doubt you’ll get it. Not many do.’²¹

El diálogo parece banal, poco profundo, poco importante para la trama. Pero como en todo, siempre hay algo detrás de él. Primero, el disfrute de una conversación en sí misma es el rasgo principal: ella articula palabras para seguir en contacto, hace saber a la otra persona que quiere seguir con ella sin decirlo abiertamente. Segundo, lo que quiere decir con “it’s got less to do with drama than silly Christian names.” Este parecer que va a decir una cosa y termina diciendo otra, parte de lo que anteriormente pasa con la asociación de ideas. Este cuestionar todo y contestar nada. Esta forma de tratar de aclarar algo y dejarlo más confuso hace que la comunicación parezca imposible, que las relaciones personales tengan algo más que comunicación con palabras. Además, otra vez la religión sale a relucir, puesto que el nombre de de pila ‘Miller’ no es ‘silly Christian’, la invocación de todos los que se dicen cristianos pero hacen barbaridades en el nombre de alguien que promovió la paz y la no violencia. También recordemos que “miller” es un molinero alguien que tritura, que hace polvo todo lo solido para de ahí construir nuevamente, lo cual es interesante en el contexto de la novela. Si lo vemos metafóricamente podría ser un demolidor que viene a imponer justicia, pero también puede ser la persona que destruye para nuevamente construir de los destrozos de la sociedad.

La literatura, la violencia y la religión se intervienen nuevamente. El trabajo de los escritores irlandeses es así. En esta tradición la neutralidad es algo risible.

²¹ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p.34

Además en Irlanda se creía, desde tiempos antiguos, que la literatura se puede convertir en acción social, pues parece que los escritores tienen también esta conciencia heredada del poder de sus palabras:

...For the ancient Gaelic *file* was believed to have semi-mystical powers, thought by some to overlap with those of the druids. Certainly, the poets were issued with a wand at their ritual investiture; and it is said that they, in turn, had a central role to play in the investiture of a chieftain or king. Even the more powerful rulers treated poets with some circumspection, for it was widely believed that they had the capacity to curse their enemies, including those chieftains who refused patronage, and to bless with prosperity those who looked after them.²²

Las palabras y su fuerza social pueden ser armas de dos filos, ya que estos políticos pueden llegar a reprimir o simplemente a comprar a los escritores, aquellos que no tiene conciencia del valor de sus palabras ceden. Los que no, desarrollan otros medios para expresar sus ideas indirectamente, es decir siguen siendo escritores con dignidad y respeto por sí mismos y sus lectores, sin importar la censura impuesta.

The Irishman's reputation for deceit, guile, and wordplay is not only the result of the distrust nursed among natives of all colonizers; it is also the logical outcome of a life of political oppression. [...] 'This oppression did of force of necessity make the Irish a craftie people; for such as are all the oppressed and live in slavery are ever put in their shifts.' Irony, ambiguity, and downright lying flourished as modes of self-protection as well as being graces of literary style.²³

Estos medios son compartidos por las literaturas de todos los pueblos oprimidos de alguna forma. Por ejemplo en Latinoamérica, el realismo mágico desarrolla toda una fantasía que se conecta sutilmente con la realidad. Claro que esto tiene un origen en la censura que se da en ciertas épocas cuando las dictaduras militares

²² Declan Kiberd, *op.cit.*, p.232

²³ *Ibid.*, p. 20

latinoamericanas están en sus puntos más florecientes. Cuando el puño opresor es demasiado fuerte no hay por qué enfrentarlo directamente: ésta sería una mala estrategia. Y como en todo, aquel que usa mucho el puño usa poco la mente: los escritores atacan en su campo de batalla, en el de las ideas. La represión sistemática es algo que los escritores irlandeses también han heredado y contra lo que han tenido que luchar siempre con ese fuego indirecto de la retórica.

Some years after the Irish Free State was established there came the censorship, which for some decades, in addition to proscribing pornography, kept out of Ireland the work of many writers of international repute, and often banned the work of leading Irish writers. This led to considerable resentment, not least among the novelists who had fought to bring the New Irish State into being. Both Frank O'Connor and Sean O'Faolain, for instance, found the repressive attitudes which prevailed in the Irish life restrictive of artistic freedom. Austen Clarke's first novel, *The Bright Temptation* (1932), had seemed to Yeats 'a charming and humorous defiance of the Censorship and its ideals' and at one time three of Clarke's novels were banned of the Censorship board.²⁴

La política pone en acción sus medios, la literatura también. Esta convivencia que provoca el desvelo de muchos no es más que natural cuando sus caminos se entrecruzan, como sucede constantemente en esta isla. Las opiniones de unos como de otros se encuentran, provocando un conflicto. Pero en estos términos de permisión el conflicto todavía es sano. Lo insano llega cuando aparece la confrontación física y violenta.

Por último en este capítulo me gustaría tratar tres puntos importantes con respecto a la tradición literaria en la novela. El primero es el del héroe siempre presente en esta literatura. El segundo es el de la representación de Irlanda como

²⁴ Norman Jeffares, *op. cit.* pp. 203-204

mujer y su alegoría dentro de la novela y el tercero y último la teoría de la historia en ciclos en comparación con la forma narrativa de la novela y su tradición en esta literatura.

La búsqueda de un héroe es una de las constantes figuras encontradas en esta literatura y *Cycle of Violence* no es la excepción. Miller termina convirtiéndose en un héroe que cobra venganza por la mujer mancillada. “the hypermasculinity of the heroic figures of the Ulster Cycle was a major part of their attractiveness to the revivalist generation...”²⁵ Algunos piensan que el “Ulysses” de Joyce representa al héroe mitológico griego en la vida moderna, mientras que Miller hace las veces de un héroe casual que se embarca en una búsqueda frenética de los malhechores y que después de su visita perecen uno a uno. Este personaje representa la violencia sublimada en un ideal ante la impotencia de la injusticia. Precisamente Miller, sin usar violencia más que en defensa propia y utilizando sus palabras, como única arma, va destruyendo a todos y no hay manera de culparlo de sus muertes. Es el héroe no con la espada sino con las palabras y el infortunio del destino para enfrentarlos. Ya que él no tiene nada más que perder enfrenta a los asesinos, corruptos y terroristas. También esto es algo con tradición en la literatura irlandesa, aunque con un tipo diferente de héroe:

The Ulster Cycle was characterized by its capacity to glamourize Cuchulain’s violence and, by means of poetic retelling, to render that blood-letting heroic. The link between sedition and literature had always been strong in Ireland, but, in the years of national revival, that link became a version of the connection between violence and poetry, a bloody crossroads indeed.²⁶

²⁵ Declan Kibert, *op.cit.*, p. 240

²⁶ *Ibid.*, p.241

El héroe cobra venganza por una mujer violada, pero en realidad no fue ella la violada sino su hermana Erin, cuyo nombre recuerda mucho al gaelico para Irlanda: Eirinn, es el nombre arcáico o poético para Irlanda. Esta alegoría va todavía más allá en la historia de la novela. Erin fue atacada porque la confundieron con su hermana, la cual queda embarazada, aborta y decide ahorcarse. La niña menor (o pequeña parte de una isla como Irlanda del Norte) es atacada. Por sus prejuicios morales y religiosos el padre desata la violencia en contra de ella: esto bien puede remitir a los grupos terroristas que viven dentro de ella y esgrimen argumentos religiosos para obtener beneficios de índole particular, los cuales están acabando con Irlanda del Norte. Debido a esta golpiza, Erin pierde a su bebé y también su vida, lo que se puede esperar del futuro si las cosas continúan así. Marie, quizá Irlanda del Sur, la hermana mayor, retoma la violación como propia y empieza a luchar, invocando la fuerza de un héroe para su venganza.

A su vez esta representación de Irlanda como mujer indefensa atacada por hombres malhechores también tiene su precedente en la literatura del país. Baste citar algunos versos del reciente premio nobel Seamus Heaney en “Act of Union” donde muestra la relación anglo-irlandesa.

Your back is a firm line of Eastern Coast
 And arms and legs are thrown
 Beyond your gradual hills. I caress
 The hearing province where our past has grown.
 I am that tall kingdom over your shoulder
 That you would neither cajole nor ignore.
 Conquest is a lie. I grow older
 Conceding your half independent shore
 Within whose borders now my legacy
 Culminates inexorably.

And I am still imperially
 Male, leaving you with the pain,
 The vending process in the colony,
 The battering ram, the boom burst from within.
 The sprouted and obstinate fifth column
 Whose stance is growing unilateral.
 His heart beneath your heart is wardrum
 Mustering force parasitical
 An ignorant little fist already
 Beat your borders and I know they are cocked
 At me across the water. No treaty
 I foresee will salve completely your tracked
 And stretchmarked body, the big pain,
 That leaves you raw like opened ground again.²⁷

La voz poética es “that tall kingdom over your shoulder”, con unas cuantas características machistas agregadas como “imperially male” o con la clara alusión al abuso como “leaving you with the pain.” Erin es violada como resultado de una situación histórica de colonización: esto es el hombre oprimido reproduciendo patrones impuestos de opresión sobre una mujer. La mujer representa en el poema a toda Irlanda, el hombre a la isla contigua, el colonizador. El acto de la colonización es el mismo abuso sufrido por una mujer cuando un hombre la viola.

La violencia ejercida hacia Erin en la novela provoca más violencia. Primero Jamie empieza a indagar su violación, pero al descubrir a uno de los violadores, es asesinado y destazado. Sin embargo, después vendrá Miller, el ángel oscuro, el implacable quien acabará con los malhechores. Y la referencia religiosa de Marie con la virgen María es inevitable. Marie en la novela es una persona en busca de un lugar en dónde vivir y Miller se convierte en su protector, lo que parece

²⁷ Seamus Heaney, *Selected Poems 1965-1975*, p. 125-126

una referencia a José. Y el Jamie de la novela también tiene su referente histórico quizá en King James I quien ordenó la traducción oficial del nuevo testamento bíblico. La religión toma relevancia nuevamente en la novela como un referente de ideal pero a la vez tergiversado, no sólo por la historia de la novela sino más bien por la historia de la vida real que ha hecho estragos en este país. El Crossmaheart también toma cierto sentido alegórico pues sería la persignación católica, que se hace al principio y al final de cada misa. Todo esto da como resultado, que Miller es un vengador de la violación de la virgen. Si tomamos en cuenta las dimensiones bíblicas entonces es un vengador apocalíptico de los pecados cometidos, lo cual quedará más claro en el siguiente capítulo. Sin embargo, después de consumir la venganza y haber conseguido la ‘absolute perfection’, Marie prosigue con su destino final y traga un frasco de pastillas para cerrar su ciclo violentamente, ejerciendo su fuerza autodestructiva. Y finalmente Miller, en una discusión con un tendero acerca de un pan echado a perder, prosiguiendo con la tónica de alguna situación ridícula que no vale la pena y que a pesar de ello desemboca en su muerte autoprovocada, para cerrar también su ciclo y concluir la novela.

También estos cierres y aperturas de ciclos vienen de una tradición bien establecida en el país. Mencionamos anteriormente que su literatura se divide en ciclos, pero aparte de ello, uno de los más importantes poetas del siglo pasado, W.B. Yeats, escribe en ‘The Second Coming’:

Turning and turning in the widening gyre
 The falcon cannot hear the falconer;
 Things fall apart; the centre cannot hold;
 Mere anarchy is loosed upon the world,
 The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere

The ceremony of innocence is drowned,
 The best lack of all conviction, while the worst
 Are full of passionate intensity.²⁸

La idea de las vueltas ‘Turning and turning’ son los ciclos que abren y cierran. ‘The blood dimmed tide’ vuelve a reiterar este ir y venir de la historia y la sangre que vierten todos los participantes en ella. Toda la violencia de la Irlanda evocada por Yeats en este caso no ha cambiado mucho para Bateman. Los hechos se repiten y sobre todo la visión dentro del poema de “la anarquía”, de “la desintegración de las cosas” de todo este caos prevaleciente en la sociedad y que está fuera de control. ¿No son acaso las mismas cosas que Bateman percibe en su sociedad? Y este comentario dentro del poema de “la ceremonia de la inocencia se ahoga” ¿sería una posibilidad la comparación con la muerte del bebé de Erin? ¿O con la autodestrucción de ella misma? Y esta destrucción va aumentando progresivamente y atrapa a Marie y finalmente a Miller. Los dos, Bateman y Yeats, perciben el desorden destructivo de la sociedad en que se encuentran y lo representan en su creación literaria.

El Bateman consciente no aceptaría todo esto, más bien diría que es sólo una novela divertida y para divertirse. Pero él no escogió su educación y su nacimiento, como a nadie nos es dado hacerlo. Él sólo dice: “I’m sick to death of dead dead serious books about Northern Ireland.”²⁹ También acepta que escribe cosas autobiográficas combinadas con la ficción: “The first chapter of *Cycle of*

²⁸ W.B. Yeats, “The Second Coming,” p.1700

²⁹ Deirdre Molloy, *op. cit.*, p. 33

Violence is entirely Myself.”³⁰ Pero Deirdre Molloy ya nos da una señal de lo que puede ser una explicación de su violencia.

But there is a darker side to his work. Given his apolitical standpoint, the gruelling and relentless violence in the narrative amounts to an absurdist representation of life. Is this some morbid streak, a fixation on sadistic cruelty finding a voice in the page, “It’s good fun killing people off, doing sad scenes at the end, people riding off into the sunset and stuff,” he observes dryly.³¹

Sí, es cierto que en la novela se crítica a ambos bandos en pugna pero también es cierto que hay algunos indicios que nos dicen que hay alguien que está haciendo las cosas peor. Las víctimas del UVF son “innocent catholics”; en el bar católico ‘Riley’s’ se puede convivir y emborracharse sin problema. En el bar protestante, se cantan canciones sectarias y se le propina una golpiza a Miller. El declararse apolítico es una cosa. Pero como ya mencionamos, la política actual es basura y los políticos la hacen. Además, la aceptación de los lectores está ahí, en su aparente neutralidad pero haciendo pensar a ambos bandos y creando conciencia para el futuro.

³⁰ *Idem*

³¹ *Idem*

CAPITULO II: EL ÁNGEL OSCURO Y SU CAMINO DE MUERTE
DENTRO DE LA NOVELA

The Dark Angel

Dark Angel, with thine aching lust
To rid the world of penitence:
Malicious Angel who still dost
My soul such subtile violence!
[...]
Because of thee the land of dreams
Becomes a gathering-place of fears:
Until tormented slumber seems
One vehemence of useless tears.
Lionel Johnson

Hasta el momento hemos visto cómo las fuerzas políticas y la literatura siempre se relacionan en Irlanda; cómo la fuerza de la palabra se torna en una fuerza social, no sólo como intención sino también como acción; cómo los poetas y escritores hacen más política negando una posición política que los mismos políticos. Pero en esta segunda parte, de la macropolítica nos enfocaremos a la micropolítica. Comenzaremos con los personajes, de dónde parten y cómo se desarrollan en la historia. Para empezar hablaremos de Miller y con él ejemplificaremos los diferentes tipos de líneas de vida que Deleuze define en su ensayo.

Como ya habíamos mencionado la novela es una novela de suspenso, y en este tipo de novelas se dan ciertos rasgos que Deleuze define:

No es difícil determinar la esencia de la novela corta como género literario. Estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta, “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?” El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene al lector en suspenso con una pregunta muy distinta: ¿qué va a pasar? Siempre va a suceder, a pasar algo. En cambio, en la novela, siempre pasa algo, aunque la novela integra en la variación de su eterno presente viviente (*duración*) elementos de la novela corta y el cuento.¹

¹ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 197

Aunque en *Cycle of Violence* no tenemos realmente un detective, sólo contamos con un reportero que está muy lejos de ser modelo, la novela sí tiene estos rasgos característicos de que algo sucedió y también algo sucederá. Pero además, el reportero cumple la función del policía, pues él es quien investiga, quien resuelve el caso. Aunque sí hay policías que intervienen en la narración, es deliberada la intención de que ellos no sean los actores principales en la resolución del caso, ya que una de las cosas que la obra pone en evidencia es precisamente la política y el sistema judicial irlandés, y el por qué de no resolver nada.

Miller es un personaje muy ambiguo, es un reportero quien desarrolla un trabajo intelectual pero también es un borracho profesional. Además es alguien que tiene 28 años y todavía vive con sus padres. Tiene una vida muy holgada, bebe y se dedica a su trabajo mientras su padre y su madre se hacen cargo de la casa. El da por hecho todo esto hasta que toda su familia muere y cae en la cuenta de su irresponsabilidad. Miller tiene un hermano, pero es casi como si no lo tuviera, pues después de la pelea entre los dos, el hermano se había marchado a Londres y sólo regresa para el entierro de sus familiares. Miller también es el personaje que inicia y termina la narración, abre y cierra el gran ciclo de la novela. La verdadera ilación de la narración es el proceso de descomposición que Miller inicia cuando pierde a toda su familia, la cual es una de las anclas sociales más efectiva de nuestra existencia.

Para Deleuze, nuestra vida se crea y promueve a través de las líneas de vida, las cuales me propongo examinar a través de Miller en la historia. Es esta característica parte de la esencia de la novela corta, pues es la forma del funcionamiento de la novela. Toda ella funciona a través de líneas: líneas de vida,

líneas de suerte, líneas de escritura, que están dentro de las mismas líneas escritas de la novela. Las líneas de vida de los personajes dentro de la novela son las que nos interesan en este escrito y en esas tres me enfocaré. Cada una de las tres tiene características propias pero a veces evolucionan progresivamente cambiando su naturaleza. Estas líneas son movimientos interiores o exteriores, los cuales se conjugan para mantenerse y perpetuarse o para cambiar paulatina o radicalmente.

La primera es la línea dura, de la cual Deleuze nos dice:

Hay ahí, como en cada uno de nosotros, una línea de segmentaridad dura en la que todo parece medible y previsto, el principio y el final de un segmento, el paso de un segmento a otro. Así está hecha nuestra vida: no sólo los grandes conjuntos molares (estados, instituciones, clases), sino que las personas como elementos de un conjunto, los sentimientos como relaciones entre personas están segmentarizados, de una manera que no está hecha para perturbar, ni dispersar, sino al contrario, para garantizar y controlar la identidad de cada instancia, incluso la identidad personal [...] Estamos ante una primera *línea de vida, línea de segmentaridad dura o molar*, en modo alguno muerta, puesto que ocupa y atraviesa nuestra vida, y al final siempre dará la impresión de que predomina. Esta línea implica incluso mucha ternura y amor. Sería muy fácil decir: “ esa línea es mala”, pues la encontramos en todas partes y en todas las demás.²

Las instituciones fuertes en la sociedad son las que realmente nos refrendan como parte de ella y nos dan identidad, determinan nuestras vidas: nuestra familia, el Estado, nuestro trabajo, quizá incluso nuestro hobby. Para Miller ha quedado destruida la principal, ‘la familia,’ pero le quedará una que lo mantiene, lo hace fuerte y sobresaliente: su trabajo. Desgraciadamente, para él es la única. En el libro hay mención de sus amigos, de una supuesta vida social que él tiene, pero los amigos en abstracto nunca llegarán a ser el amigo concreto. Es decir, la situación es que

² *Ibid.*, p. 200

Miller no tiene realmente una atadura social fuerte, aparte de su familia. Al parecer esto provoca que él empiece una evasión de sí mismo y sus problemas por medio del alcohol. Cuando hay mención de sus amigos es un par de veces y sólo se presentan para hacerlo escaparse de sus padres; para una plática o un trago o para reafirmarle su fatídico destino: “Later his friends would say to him that he needed Crossmaheart like a hole in the head, indeed that Crossmaheart might mean a hole in the head, but he knew he hadn’t the gumption to refuse, to strike out on his own somewhere new and hot and challenging, to recreate himself. He needed someone to tell him where to go, to set it up for him, to father him into it.”³ En la falta de dichas líneas duras de vida del personaje encontramos carencias. La incapacidad de decidir por sí mismo está aquí en esa falta de seguridad causada por la muerte de su familia. Pues parece ser que aún con su familia, Miller era incapaz de decidir algo. Pero precisamente esta liberación de la atadura familiar provocará la búsqueda de lo que quizá Miller piensa será su nueva familia o por lo menos su nuevo romance, que le ayude a establecer nuevamente estas ataduras sociales fuertes de dónde sostenerse. Es curiosa la cita en el sentido de los términos que usa pues a la vez de preparar al lector para lo que va a pasar también nos introduce a la ambientación violenta que la novela conlleva.

Primero la situación de “he needed Crossmaheart like a hole in the head” y luego las palabras como “strike out” y “challenging” inspiran algo físico todo el tiempo como una lucha exterior y quizá también interior. Es de esta forma en que encuentra a Marie. Su doble en mujer, pues ella en su historia de vida carga una

³ Colin Bateman. *Cycle of Violence*, p. 35

existencia muy parecida a la de Miller y el resultado es muy similar. En ella hay una total insatisfacción con el estado actual de las cosas, una total incapacidad de hacerlas cambiar, tanto a su alrededor como a sí misma.

El proceso de Marie es similar al de Miller, pero la realidad es que ella está mucho más avanzada en el sentido de que ha destruido sus líneas duras de vida mucho más que Miller. Después de la tragedia de su hermana, Marie queda con un terrible complejo de culpa y además con un odio extremo hacia su papá, así que se marcha de su casa y vive en la pensión de Mrs. Hardy. Mrs. Hardy es como su mamá y los demás inquilinos como su familia sustituta. Pero en realidad hay una pérdida, la falta de esta atadura, esta tremenda inseguridad provoca un desperdicio de su vida lo cual se asemeja a la de Miller. Por esta razón, se identifican tanto en la novela. Pero esta identificación de los dos representa también, por otro lado, el motor de arranque para la narración en cuanto a la trama, pues en ella se basa la investigación. Se identifican no sólo por lo parecido de su historia sino también hay una identificación de valores: los dos tienen una sed de justicia. Además, hay la sensación de la misma impotencia ante la falta de control del destino humano. La misma falta de control que existe en la sociedad. He aquí la siguiente línea de vida de la novela: la línea de identificación flexible, la cual es más de cómplices que de grupos, de parejas aunque no necesariamente implique la sexualidad, más bien la forma de percibir la vida. Existe primero una identificación inicial entre los dos, pero, a medida que Miller va averiguando más acerca del caso de Marie los lazos se profundizan, pues ellos ahora no sólo compartirán pérdidas sino también habrá complicidad.

Natalie Sarraute muestra cómo el diálogo o la conversación obedecen perfectamente a los cortes de una segmentaridad fija, vastos movimientos de distribución organizada que corresponden a las actitudes y posiciones de cada uno, pero cómo también están recorridos y son arrastrados por micromovimientos, segmentaciones finas distribuidas de forma distinta, partículas desconocidas de una materia anónima, minúsculas fisuras y posturas que ya no pasan por las mismas instancias, incluso en el inconsciente, líneas secretas de desorientación o de desterritorialización; toda una subconversación de la conversación, dice ella, es decir, una micropolítica de la conversación.⁴

Estas minúsculas fisuras, como ya dijimos, serán las que se reflejen en complicidades. Miller se convertirá en el vengador involuntario, Marie será la víctima extraviada, pero la venganza estará perfectamente orquestada por este impulso que provoca la atracción entre los dos. No es sólo una atracción física definitivamente es también una unión de almas y preconcepciones sociales y de justicia. Lo político-religioso será intrascendental, pues aunque ella es católica y él es protestante esto no impide sus coincidencias. Con los malhechores pasa lo mismo y de hecho hay también una identificación flexible entre todos ellos. Aunque sus líneas duras son bien determinadas en diferentes bandos sociales, su identificación flexible está en la complicidad de hacer el mal, en especial en un momento de sus vidas.

En su estudio de “Dans la Cage” de Henry James, Deleuze habla de la siguiente línea vital:

En lugar de una línea dura, hecha de segmentos bien determinados, el telégrafo forma ahora un flujo flexible, expresado en *cuantos* que son como otras tantas pequeñas fragmentaciones en acto, captadas en su nacimiento, como en un rayo de luna o en una escala intensiva.[...] Ahora lo importante es la forma del secreto cuya materia ya ni siquiera debe ser descubierta (no se conocerá, existirán varias posibilidades, existirá una indeterminación objetiva, una especie de molecularización del secreto). Y precisamente con relación a ese hombre y directamente con él, la

⁴ Gilles Deleuze y Guattari, *op.cit*, p. 201

telegrafista desarrolla una extraña complicidad pasional, toda una vida molecular intensa que ni siquiera entra en rivalidad con la que tiene con su propio novio. [...]

Diríase más bien que estamos ante dos políticas, como la joven lo sugiere en una interesante conversación que mantiene con su novio: una macropolítica y una micropolítica, que no contempla de la misma manera las clases, los sexos, las personas, los sentimientos. O bien que hay dos tipos de relaciones muy distintas: relaciones intrínsecas de *parejas* que ponen en juego conjuntos o elementos bien determinados (las clases sociales, los hombres y las mujeres, tal o cual persona), y relaciones menos localizables, siempre exteriores a ellas mismas, que conciernen más bien a flujos y partículas que se escapan de esas clases, de esos sexos, de esas personas. ¿Por qué estas últimas relaciones son de *dobles* más bien que de parejas?⁵

El otro, exterior, en realidad es el espejo del interior porque los personajes están de acuerdo en muchas cosas sin decirlo abiertamente. Los dobles son identificación de necesidades, el establecimiento de una relación es la primera necesidad de los dos personajes. Pero detrás de eso hay más: sed de justicia, el deseo que en la vida haya control del caos. El caos social provoca el caos individual. Pero para componer un caos se tiene que estar dispuesto a entrar al mismo. Esto es lo que Miller hace: entra al remolino de violencia en donde debe aprender a dar vueltas pero también debe aprender a salirse cuando ya no pueda mantener el equilibrio. Se observa en esta parte una forma de compartir estas situaciones. El secreto de la violación que Marie confiesa a Miller es su complicidad y a partir de eso Miller nos enseña sus habilidades de investigador, las cuales lo van a llevar a encontrar a todos los asesinos y acabar con ellos aunque todo parezca accidental y aunque Marie siempre esté ausente. La aprobación se lleva a cabo hacia el final de la novela cuando ella dice que han alcanzado la perfección. Esta identificación de los personajes los lleva de un

⁵ *Ibid.*, pp. 200-201

salto a otro entre la identificación flexible y la línea de fuga. Al final, como dice Deleuze la materia del secreto se vuelve intrascendental, puesto que Miller descubre que Marie no fue la víctima directa de la violación sino su hermana. Sin embargo, nadie como lector diría que Miller se excedió en su venganza y pensamos que hubo justicia.

El entrar en una segmentaridad flexible potencia movilidad en los personajes, ya que este pacífico reportero investigando un crimen aparece como un violento vengador cada vez que se encuentra con los malhechores. Esto es como si hubiera una transformación que pasó desapercibida y que la misma persona se transforma en otra, en determinada situación. Algo así como un *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.⁶ De hecho, es cierto que siempre hay un detonante y ese es la conciencia de estar ante la maldad. El doble se convierte en otro ser, alguien del cual no hay una percepción consciente ni siquiera en él mismo. Este personaje siempre aparecerá en todas las situaciones de peligro que Miller se encuentra. Ese clandestino viaja con todos nosotros, y hace acto de presencia en determinados momentos. No es exactamente una evasión de la realidad, es más bien una forma no totalmente consciente de enfrentarla.

Resulta que Marie tiene esta característica amorfa, la cual, la mayor parte del tiempo está dominando su personalidad y dice ella misma que siempre esta tratando de controlar su “chemical unbalance”, es decir que el estado normal de su vida es su desequilibrio químico. Este desequilibrio es lo que Marie tiene en realidad,

⁶ La novela se llama: “The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (1886) de Robert Louis Stevenson

una vida en fuga que Miller encuentra y persigue: “Pero en esta tercera línea, ya niquiera[sic] hay forma –tan sólo una línea abstracta-. Puesto que no tenemos nada que ocultar no podemos ser percibidos. Devenir uno mismo imperceptible, haber deshecho el amor para devenir capaz de amar. Haber deshecho su propio yo para estar por fin sólo, y encontrar al otro doble en el extremo de la línea. Pasajero clandestino en un viaje inmóvil.”⁷ Este clandestino que llevamos dentro y que no siempre estamos conscientes de ello, es así como Deleuze lo explica. Para Marie su línea de fuga se ha convertido en su permanencia, en su estado normal, pero esta prolongación de la línea de fuga no puede tener un final feliz dado que por su misma naturaleza efímera no debe ser permanente. Para los dos personajes en la novela la línea de fuga se convierte en su destino fatal, pero a la vez entra en acción otro personaje como tal que es la sociedad. La sociedad también se convierte en una especie de fuga, en un marasmo de violencia que acaba con estos pequeños personajes violentos: es como si fueran dos espejos frente a frente pero la única imagen con referente real es la primera. Así es la sociedad irlandesa: la única culpable de la violencia.

Al hablar de Scott Fitzgerald, Deleuze se pregunta:

¿Cuáles son tus parejas, cuáles son tus dobles, cuáles son tus clandestinos y sus combinaciones? Cuando uno le dice al otro: ama el sabor del whisky como yo amo el destello de locura en tus ojos, ¿Qué líneas están componiendo, o al contrario, volviéndolas incompuestas[sic]? Fitzgerald: “Quizás el cincuenta por ciento de nuestros amigos y parientes os dirán de buena fe que mi inclinación a la bebida ha vuelto loca a Zelda, la otra mitad os aseguraría que su locura es la que me ha empujado a la bebida.”⁸

⁷ Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 202

⁸ *Ibid.*, p. 209

No sabemos con exactitud el proceso, sería una discusión estéril decir cuál fue primero, si una o la otra. Pero eso ni siquiera importa ya, lo que en realidad es importante es que todas están presentes ahí y en todos nosotros también. Esto es lo más irónico del asunto. Todos somos atravesados por estas tres líneas y al parecer lo que hace que los personajes se tornen precisamente más complejos e interesantes son sus líneas de fuga. Sin embargo, naturaleza de la fuga la hace fugaz, la prolongación de ella significa la destrucción en términos de la locura o la muerte en los personajes.

Es así como la define el mismo Deleuze:

A fuerza de haber perdido el rostro, forma y materia, ya no tengo ningún secreto. Ya no soy más que una línea. He devenido capaz de amar, no como un amor universal abstracto, sino a aquel que voy a elegir, y que va a elegirme a mí, ciegamente, mi doble, que no tiene más yo que yo. Uno se ha salvado por amor y para el amor, abandonando el amor y el yo. Uno no es más que una línea abstracta, como una flecha que atraviesa el vacío.⁹

De hecho ésta va a ser la característica de toda la relación: un proceso de identificaciones que poco a poco van tomando un impulso para un firme despegue hacia el vacío. En realidad estas líneas son partes de los personajes que aparecen conforme la ficción lo requiere, ahí están y actúan unas sobre otras pero como dice el mismo Deleuze:

Tampoco resulta fácil desembarañarlas. Ninguna tiene trascendencia, cada una actúa en las otras. Inmanencia por todas partes. Las líneas de fuga son inmanentes al campo social. La segmentaridad flexible no cesa de deshacer las concreciones de la dura, pero reconstituye a su nivel todo lo que deshace, micro-Edipos, micro-formaciones de poder, micro-facismos. La línea de fuga hace explotar las segmentarias, pero también es capaz de lo peor, de rebotar sobre la pared, de recaer en un agujero negro, de encaminarse hacia la gran regresión y de rehacer los segmentos

⁹ *Ibid.*, p. 204

más duros al azar de sus rodeos. ¿Locuras juveniles? Mejor sería no haberse evadido, *cf.* lo que Lawrence reprocha a Melville. Entre la materia de un sucio secretito en la segmentaridad dura, la forma vacía de “¿qué ha pasado?” en la segmentaridad flexible, y la clandestinidad de lo que ya no puede pasar en la línea de fuga, ¿cómo no ver los sobresaltos de una instancia tentacular, el Secreto que amenaza con trastocar todo? Entre la Pareja de la primera segmentaridad, el Doble de la segunda, el Clandestino de la línea de fuga, cuántas mezclas y transiciones posibles.¹⁰

Pero de aquí partiremos, de la conexión que Miller establece con Marie. En esta relación coexisten las distintas líneas: de ahí parte Miller para descubrir al clandestino que lleva dentro: el ángel oscuro de la muerte. Marie es, o al menos así lo representa, la inocente chica desprotegida, ideal para ser ayudada. Sus intereses giran alrededor de sus propias debilidades, las cuales resultan ser las fortalezas de Miller, la de la escritura por ejemplo. Ella dice:

‘There’s nothing like walking into a bookshop in Belfast and asking for *Dr. Chicago* by Doris Pasterneck.’
 ‘It’s easily done, I...’
 ‘Or *The Day of the Jack Russell*.’
 ‘Well, I...’
 ‘A *Pitcher of Dorian Grey*. The list goes on. What I want to do well is write.’
 ‘You’ve started?’
 ‘A thousand times.’
 It’s hard, isn’t it?’¹¹

Esta ignorancia que la hace tan dulcemente interesada e interesante es la que seduce a los reporteros. Pero esta identificación va más allá del gusto por la escritura: su gusto por el alcohol y la única certeza de tener una vida tan miserable tanto el uno

¹⁰ *Ibid.*, p. 209

¹¹ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p. 60

como el otro. De hecho Marie afirma escuchar a Leonard Cohen porque es reconfortante saber que hay gente más miserable que ella. Sin embargo, en este punto de la novela todo es inconsciente. Miller no sabe que se convertirá en el ángel oscuro de la muerte. Hasta ahora sólo es el reportero de nota roja que siempre anda entre los muertos, no provocados por él por supuesto, pero siempre con ese implacable destino: “Brilliant, thought Miller, I am fated to walk with death.”¹² Pero ya se deja ver una insinuación de lo que será el futuro. La falta de seriedad de lo que Marie hace en la escritura, resulta el anzuelo perfecto para que los reporteros se conviertan en su escuadrón de la muerte y es a la vez su forma de espera como la colcha de Penélope. La policía es un cero a la izquierda en el caso, puesto que el sistema judicial no los ayuda a encerrar a los malhechores. Es por eso que el “Constable Craig” se convierte en “Deep Throat” de *Death Wish* y ayuda a Miller a resolver el caso informándole pistas para que él haga justicia por su propia mano.

La micropolítica inicia con el desarrollo de la relación entre Miller y Marie, relación que será el motor de arranque de toda la trama de la novela y que se convertirá en el tema anecdótico principal. Éste sirve como trampolín para saltar de un tema al otro en la macropolítica, lo cual ya vimos en el capítulo uno. Después del coqueteo inicial y su correspondiente cortejo entre Miller y Marie, ella desaparece. Él empieza a beber fuertemente y termina en el hospital, no sin antes haber presenciado toda una arenga de sectarismo en el ‘Ulster Arms’ orquestada por el Rev. Rainey de la cual Miller sale completamente golpeado. Cuando sale del hospital

¹² *Ibid.*, p. 46

empieza a indagar el paradero de Marie y al no encontrar nada, busca en su pasado y encuentra a los ofensores que abusaron de una chica en el pueblo y descubre que la lista la encabeza el mismo Rev. Rainey, así que decide visitarlo y va resuelto a obtener la información que necesita y todos sus detalles. Miller se encuentra a un Rev. Rainey abierto pero con un poco de estímulo se torna defensivo, dispuesto a atacar y a preservar sus privilegios sociales a toda costa sin importar lo que esto conlleve. Después de que Miller lo amenaza con hacer un recuento de su vida pasada en el periódico el verdadero Rev. Rainey sale:

Rev. Rainey threw his head back. Tears were rolling down his cheek. 'Holy God...' he whispered. 'You are the cruellest man I have ever met. I took my punishment. I found God. I started over. I have rebuilt my life. Have you no compassion?'

'Would it surprise you to learn I am an atheist?'

Miller reached over and lifted the cassette, he slipped it into his pocket.

Rev. Rainey pulled at his upper lip. His own upper lip. 'You know,' he said quietly, 'with my connections, I could have you killed.'

Miller shook his head. 'Well, aren't you just the rebuilt man of God.'¹³

Ésta es la primera intervención del ángel de la muerte, que aparece de algún lado para usar sus palabras o intenciones con el afán de herir a los malhechores. El inseguro reportero se convierte en un vengador asertivo, no sólo con sus actos sino también con sus palabras. Al siguiente día, el reverendo sectario y violador aparecerá muerto, pues se suicida antes de enfrentar su oscuro pasado ante sus feligreses. Pero no sin antes llamar al demonio, o por lo menos a uno de sus sirvientes, su verdadero pastor y cómplice: 'Curly Bap', mejor conocido en el bajo mundo como 'the Demon's Hairdresser.' Aquí es donde entra la ironía en la novela:

¹³ *Ibid.*, p.140

pues en la corrupción y en las fechorías es el único terreno donde los bandos opuestos están siempre de acuerdo. 'Curly' es jefe local del ERI, el grupo armado católico de Irlanda, y éste sin más ni más se dispone a buscar y detener a Miller, en defensa del reverendo protestante.

De regreso en el 'Cycle of Violence' del funeral de Rev. Rainey, Miller es raptado por Curly y sus secuaces. Curly no pretende haber cambiado, es un cínico criminal común y no convoca ni siquiera supuestos ideales sectarios católicos: dice que la chica disfrutó la fechoría de él y sus cómplices. Para cuando Miller vuelve en sí, después del golpe recibido al salir del panteón, aparece en una silla de peluquería atado y con un permanente en la cabeza que es como Curly trata a sus víctimas antes de acabar con ellas. Además están con él los mellizos malhechores que son los tontos ayudantes. Ésta es una las más notorias características de los subordinados en los grupos sectarios en la novela: son tontos, fracasados, gente con traumas o complejos psicológicos graves. Para Curly, aparte de vengar al reverendo, el secuestro y muerte de Miller significa su autoprotección y su autosatisfacción. Él hace el permanente a sus víctimas para dejar huella, para ser recordado por su maldad, para dar el ejemplo de quién manda. En realidad es un asesino serial al cobijo de un sistema que hace uso de ese tipo de sicóticos. Pero el ángel de la muerte tiene una tarea que cumplir, una predestinación más elevada. El destino parece intervenir en su favor, él está en busca de Marie pero en el camino se encontrará con todos y cada uno de los violadores y Curly es uno de ellos, así que por muy criminal que sea, éste también entra en este ciclo de violencia y no lo puede evitar. El UVF había estado planeando este golpe por algún tiempo y escogen a dos 'potatoes':

One potato was Davie Morrow, the thug with the threat and the ma with the jaws wired shut. Davie had plagued the UVF for so long over getting something decent to do for them that they finally overcame their well-rooted reluctance to give him his big chance.

The other potato was Tom O'Hanlon. They all felt sorry for Tom because his heart was in the right place and he was obviously fairly intelligent, but he was as shy as they came and had a worrying tendency to go red under pressure. He was in fact a roast potato. He was also saddled with a Catholic surname, although that was a bit of a plus when it came to alibis.¹⁴

Y las “patatas” son enviadas a la muerte segura. Cuando van a perpetrar el ataque, estacionan el coche cerca de la peluquería de Curly para que después explote. Algo sale mal y el coche explota con ellos todavía adentro pero aún así logran su objetivo. Miller se salva por el destino, el caos entra en su favor, Curly y los gemelos quedan mal heridos por la explosión y él sólo tiene que terminarlos con unos cuantos pisotones y patadas. El incidente es un tanto increíble pero parece posible. Así el ángel oscuro de la muerte sale librado para continuar su investigación de los rufianes y va por el tercero: Tom Callaghan. Debemos recordar que su propósito original nunca había sido cobrar venganza.

Tom Callaghan es alguien que se mudó de Crossmaheart hace tiempo. En el momento de la violación no participó, nada más vió, lo que pareciera conllevar su desgracia. En términos religiosos, no parece representar algo importante en un contexto particularmente irlandés. Sin embargo, llama la atención que se haya quedado ciego luego de haber visto la violación. Es decir, parece que el ‘karma’ de su intervención lo persigue, que dentro de lo que hace está su penitencia, o que ‘lo que siembras cosecharás’, como dice en algún lugar la Biblia.

¹⁴ *Ibid.*, p.151

Miller encuentra a Tom en otro pueblo cercano a Belfast. Para cuando Miller llega Tom lo está esperando, como si supiera que su fin se acerca. Miller tiene una plática amigable con él para aclarar algunas cosas respecto a la violación de Marie y después se marcha. Tom se queda ahí en la calle, feliz de sentirse aliviado, pero cuando Miller se va alejando, el lazarillo de Tom se atraviesa una calle con su dueño y son arrollados por un autobús. Miller sólo observa y se va, al parecer la muerte de Tom es más bien un alivio que un castigo. El hombre era bastante desgraciado en vida para que Miller deseara hacerle cualquier otra cosa; pero ni siquiera es su decisión. Tom es destruido después de su visita y el ángel oscuro de la muerte va tomando cada vez más forma:

Miller had been staring listlessly into his computer screen. There were words there but they didn't make sense to him; instead of little green letters he saw little green decomposing faces. He had set out to kill them, he knew that now. There had been no master plan, but the idea must have been there somewhere. There had been a rupture in that dark recess of the mind where human nature is kept in check, where the barbarity inherent in every man is shackled to a feminine advocate for defence. He could admit to himself that he had killed Marie's three tormentors, but not to no one else. There was no justification for their deaths and although legally he was sure that he couldn't be touched –one suicide, one accident and a bomb victim- he did not claim any moral high ground from it, nor did he wish to .¹⁵

Estos son sus pensamientos cuando Constable William Craig se aparece para darle algunas noticias. Este policía parece ser imparcial y justo pero, por alguna razón, aún sabiendo quiénes son los culpables del crimen, nunca se atrevió a decir o hacer nada. Su trabajo es evidenciar la corrupción y atrapar a los malhechores. Nunca se aclara la razón de la conducta del Constable Craig. Pero lo que queda claro en la

¹⁵ *Ibid.*, p. 187

novela es su escepticismo hacia el sistema judicial irlandés. Así que, sabiendo que el sistema no hará justicia, se dirige hacia quien sí la está haciendo. Acude a Miller para decirle que Martin O'Hagan también había participado en la violación pero había sido menor de edad y, por lo tanto, nunca había recibido castigo alguno. O'Hagan también es el editor del periódico de Crossmaheart, jefe actual de Miller. Además Jamie había descubierto esto mismo, pero él no había podido llevar a cabo la venganza. El policia enfrenta a Miller para que concluya la venganza de la cual Miller dice no saber nada al respecto, pero el policía está seguro de que sí. A pesar de eso, está de acuerdo con ella, así que no sólo no denuncia a Miller sino que lo ayuda proporcionándole información sobre el cuarto participante. De esta forma el ángel oscuro se prepara para visitar al número cuatro, el cual resultará ser el más peligroso, ya que aparte de haber participado en la violación también había acabado con Jamie cuando éste lo había descubierto. O'Hagan trata de deshacerse de Miller como lo había hecho con Jamie. Con Jamie hubo un forcejeo y éste último murió al golpearse en la cabeza así que O'Hagan decidió destazarlo y echarlo a la basura. También hay un forcejeo con Miller pero el ángel oscuro de la muerte sale victorioso. Después de iniciar la pelea, O'Hagan queda desarmado y atado a su propio sillón ejecutivo, Miller llama al "constable" y además graba la conversación donde el asesino confiesa que había matado a Jamie. En este caso parece ser mucho más justo y más castigo que él viva a que muera, pues representa la vergüenza ante su familia y la pérdida de su posición social. Sin embargo, nunca lo sabemos con seguridad y Bateman decide dejarnos así. Ésta es la primera vez que Miller se entera que Marie no había sido atacada sexualmente sino su hermana menor.

En el primer capítulo hablamos de tres grandes ciclos narrativos que se abren: 1. Miller, 2. Jamie y 3. Marie. Aquí se resuelve el primero de los tres grandes ciclos de la novela: la muerte de Jamie, el reportero desaparecido y destazado. Finalmente se encuentra a su asesino, el móvil de su asesinato y éste es castigado de alguna forma y cerramos primero el ciclo que se abrió en segundo lugar.

Ya para entonces Miller había sido llamado por su ex jefe para regresar a Belfast. Ahora los planes incluyen a Marie. Él quiere regresar allá con ella. Esa noche después de lo de Martin O'Hagan, finalmente Miller y Marie consuman su amor. Ella ha dejado de tomar sus pastillas, él ha terminado su trabajo con los violadores. Los dos están liberados y dispuestos. Después de pasar la noche juntos, cuando Miller despierta, Marie se habrá ido y él encuentra una nota en la que ella le dice: 'That was absolute perfection, all my love, Marie.'¹⁶ La novela alcanza su catarsis y todo es ilusión Hollywoodense, pero a Bateman no le gustan los finales felices. Por lo tanto, este punto climático dura poco como si fuera una teoría de vida, es decir que la felicidad es fugaz. Pronto se acaba para dar paso al estado de normalidad que es la desgracia y la tristeza. Ésto también es parte de su poética en tanto a la estructura del texto, cuando parece que un orden se va a establecer, nuevamente hay sorpresas: "Bateman's skill is in keeping his narrative this side of the believable, whilst constantly surprising you."¹⁷ Así que cuando termina de afeitarse va a buscar a Marie para pedirle su mano. Para su sorpresa y la nuestra, Marie se ha suicidado y él queda estupefacto ante tal acontecimiento. Esto no es para

¹⁶ *Ibid.*, p. 243

¹⁷ Ruth Morris, *Top Magazine*, p.13

menos, después de todas las muertes a su alrededor. Aquí se cierra el segundo ciclo de la novela que es la historia de Marie. Esto deja sólo a Miller.

Deshecho y desamparado, queda completamente a merced de cualquier cosa o más bien de su único escape y amigo: el alcohol. Parece ser su única línea de fuga que se ha convertido en su línea dura, pero morir de alcoholismo no sería heroico y Miller es un héroe. Además, como siempre en la novela, se evocarán hechos anteriores, acontecimientos que se retoman como inicios y cierres de círculos y que tienen muchas veces un tono irónico como es el nombre de la tiendita donde Miller compra buena parte de su despensa y que se llama ‘Good Neighbour.’ A continuación daré el antecedente para después ver el final y decir cómo el narrador nos está preparando todo el tiempo:

A hundred yards down the road he found the Good Neighbour. A bullet-faced woman served him. She had a fat, ready smile. ‘Chilly, isn’t it? They say it’ll brighten up later,’ she said. He nodded. ‘Do you have any pasta?’ he asked. Her brow furrowed, but her smile never wavered, which was a difficult thing to do. ‘Of course we do. The pasties are down at the back.’ ‘No, I...’ But he stopped, for there was something about the manner which suggested that he could spend half an hour explaining what pasta was, and at the end of it she would still say: ‘The pasties are down the back.’¹⁸

Así es como empieza su relación con el llamado ‘Good Neighbour,’ que de ‘bueno’ no tiene nada y es ahí precisamente donde Miller acabará y cerrará su ciclo. Este desencanto inicial con la dueña, lenta y terca, se convertirá en su destino fatal al final. Posteriormente al suicidio de Marie, y después de un par de días de borrachera Miller tiene hambre. Es el día del entierro de Marie y va a comprar un pan a la

¹⁸ Colin Bateman, *Cycle of Violence*, p. 47

tiendita, pero el pan está lleno de hongos. Así que Miller trata de cambiar el pan pero olvida su comprobante de compra. Pese a los argumentos de Miller, el 'good neighbour' y su esposa se niegan a cambiárselo a menos de que muestre su nota. Miller decide jugársela y tomar el pan por su cuenta y echarse a correr. Pero parece que el ángel oscuro puede hacer justicia por su propia mano en cosas trascendentales y no en cosas triviales como un pan hongueado. Después de una escena de película de Charles Chaplin en la que el dueño corretea a Miller por la tienda, la esposa toma la escopeta y le apunta para retarlo a que deje el pan o de lo contrario tomará una resolución. Increíblemente, Miller sigue argumentando sus derechos sobre ese pan, la señora, 'bullet-faced,' le cuenta hasta tres para que deje el pan o le disparará. Miller no lo hace y ella le dispara. En las últimas escenas de la novela aparecerá su padre nuevamente desde ultratumba burlándose de él, algo que ocurre varias veces en la novela y se retoma en el cierre. Miller le dice que no quiere morir todavía, él le contesta que nunca ha sido una cuestión de querer. Miller le pregunta si podría entrar al paraíso aun siendo ateo, él le contesta que todo es cuestión de arrepentirse y convencer a sus jueces. Miller ve a los jueces con las caras de Rev. Rainey, Curly y Tom. De nuevo, Bateman nos hace sentir esa impotencia irónica. La última escena serán unos chicos robando el 'Cycle of Violence,' el cual estaba atado a un poste afuera de la tienda. Es aquí donde se cierra el ciclo mayor de la novela sin un cambio en el estado normal de las cosas en Irlanda.

CONCLUSIONES

Las primeras conclusiones sobre los capítulos de este estudio son con respecto a la literatura irlandesa y su influencia social y política, que es, en mi opinión, de alguna forma muy positiva. La literatura no siempre tiene porqué ser política, pero no veo ninguna contradicción en que lo sea, de hecho creo que algunas de las mejores obras literarias han sido respuestas inteligentes a sistemas políticos opresivos. La literatura irlandesa por tradición siempre ha tenido como objetivo luchar contra esta constante represión y censura, en apariencia ya no hay más censura de estado pero la lucha entre bandos opuestos provoca una situación de las cuestiones sociales en las que es importante callar cosas pero también saber decir otras. Su pugna es tan asfixiante para el autor y lo evidencia en toda la novela que muestra no sólo su impedimento de desarrollo social sino del desarrollo individual. Y su conclusión es más bien un nihilismo exacerbado.

La crítica de los grupos armados aparece después, lo que supuestamente ellos convocan como idealistas religiosos, pero no son más que asesinos comunes tratando de asegurar sus garantías pecuniarias. Estos grupos armados aparecen como mafias mal organizadas y de segunda que no son capaces de llevar a cabo ofensivas militares respetables. Su espontaneidad las mantiene en la mediocridad de un sistema caótico sin aspiraciones a un verdadero cambio social, puesto que en realidad nunca han perseguido un cambio social, ya que el estado actual de las cosas permite su supervivencia con sus privilegios y vicios. Y a estos dos últimos nunca hay que menospreciarlos como motivaciones humanas importantes.

Al presentar a los criminales en todas sus dimensiones sociales, Bateman muestra a través del narrador todas las formas camaléonicas que pueden adoptar. Estos criminales inician como jóvenes disruptores de la ley. Con el tiempo adoptan disfraces socialmente aceptables de personas respetables, pero el escepticismo del autor se manifiesta cuando constantemente los pone en acción con sus verdaderas facetas de hombres violentos: el reverendo Rainey aparece arengando a los protestantes en contra de los católicos en el 'Ulster Arms,' 'Curly' es siempre el cínico asesino y violador que se encumbra como jefe de la sección del Ejército Republicano Irlandés, Tom Callaghan, el ciego que no es capaz de actuar para hacer el mal y tiene insípidos intentos de hacer el bien, vive y muere con esta incapacidad, y finalmente el editor del periódico que es capaz de los hechos más violentos con tal de no ser descubierto y castigado. Pero al final, todos y cada uno de ellos nunca cambian, siempre son los mismos criminales. La corrupción de estas personas las acompaña desde el inicio de su intervención en la novela hasta su conclusión, y su apariencia de personas respetables de la comunidad no es más que un disfraz. Es quizá el disfraz social lo que Bateman enfatiza en la narración, pero el asesino o el violador siempre está ahí. Esto muestra ante nosotros, lo difícil de una situación en la que hay criminales deambulando en las calles con trabajos respetables, e incluso con influencia social importante, es decir, la novela habla de la política social actual, en la cual los políticos están haciendo un mal trabajo. Literaria y políticamente la novela se convierte en un trabajo importante. A lo largo de su carrera como escritor la política social siempre va a ser importante para Bateman. La política tanto nacional como internacional y sólo para dar unos ejemplos: en *Empire Estate* habla de los

“redneck” racistas norteamericanos, en *Mohamed Maguire* habla de los problemas de Medio Oriente y de Irlanda otra vez, etc. Esta política, que hasta para algunos políticos honestos es un mal necesario, para Bateman es un pretexto para escribir literatura satírica en la cual exagera los males de los actores como buen cómico, pero a la vez construye un reino en el cual estos actores funcionan haciendo coherente su forma de ver la realidad política.

El ángel oscuro de la muerte en el que se convierte Miller y que va a acabar con todos los violadores es en realidad la sublimación de la sed de justicia que se promueve dentro de la novela. Esta especie de justicia divina que todos quisiéramos ver actuar en nuestras sociedades: implacable con los asesinos y violadores, destructor de la maldad e inmune a la maraña de la supuesta legalidad con que se trata a este tipo de personas aludiendo sus derechos, sin tomar en cuenta los derechos de las otras personas que ellos destruyeron. En todas las sociedades tenemos ejemplos claros de estas mafias de poder que se desarrollan paralelamente al poder político: en Irlanda los grupos sectarios, en México las bandas de narcotraficantes, etc. Aunque prefiero una respuesta inteligente como lo es la novela en sí misma como crítica social. Los derechos son de todos los ciudadanos, no sólo de los ricos, de los políticos y de los mafiosos. En el caso de la novela encontramos a Marie y a Erin, quienes sufren directamente en sus personas los efectos de una sociedad violenta. Como consecuencia, una muere por los prejuicios religiosos y la otra queda dañada permanentemente, mientras las mafias mantienen sus privilegios y los políticos parecen no reaccionar. Realmente de esta política, como Bateman, no me gustaría

tomar parte. En México, el caso de las muertas de Juárez nos deja el mismo sabor de boca.

Al parecer Bateman en su novela recurre a temas que no son nuevos, pero que se tratan de una forma divertida. Este tratamiento tampoco es nuevo en la literatura irlandesa. Ahora dentro de esta forma de escribir y esta poética, me pregunto si no nos está tratando de decir algo con respecto a la literatura. O sea que no es en sí lo original de la historia lo que hace a una creación literaria de calidad sino más bien la forma con que se tratan los temas y el rescate de las tradiciones literarias de una cultura. Quizá la combinación de los dos y también su adecuación a la sociedad actual hacen que adquiera relevancia en la sociedad contemporánea. El hecho es que sus novelas tienen un éxito tan impresionante al momento de ser publicadas que nos hace preguntarnos qué es lo que dice que alguien tiene deseos de leerlas. ¿ Serán sus temas, sus formas, su manera de ver la vida? A lo mejor todo a la vez, pero quizás atrae su tono conversacional como si fuera la plática de un amigo cercano que te está diciendo cosas que tienen que ver contigo y tu realidad. La realidad es que este amigo tiene una manera pesimista de ver la vida pero las opciones que últimamente nos ofrece la vida, la sociedad y los políticos no son optimistas. Su compromiso es más filosófico que político, pues al no creer en una respuesta social, retoma una posición política individual y ésta se convierte en la bandera que defenderá a través de sus personajes pero también como su conclusión poética de reirse de la situación en lugar de lamentarse. Es precisamente la situación planteada en el segundo capítulo, que a fuerza de la dinámica impuesta por la sociedad, Miller se convierte en un vengador divino que acaba con todos los

malehechores a pesar de todas las trabas sociales, pero se queda completamente sólo y además termina autodestruyéndose.

Por último, quisiera mencionar la presencia de la muerte durante toda la novela. Es como si nos quisiera avisar que la muerte siempre está ahí dentro de nuestra existencia, este espectro huesudo es nuestro más palpable compañero todo el tiempo, nuestra mayor certeza, quizás esta constante reiteración de ella sea una manera de prepararnos para tenerla en cuenta todo el tiempo. Es decir, no como una obsesión patológica sino más bien como una preparación para recibirla siempre. Pues en realidad, en un lugar así, quien realmente parece débil, frágil y huesuda es la vida. Es aquí donde entran en juego las líneas de vida del segundo capítulo y sus constantes transformaciones de una en otra. Un día es todo realidad, todo grandeza, esperanza, instituciones, país, mundo; al otro se convierte en caos, incertidumbre, inseguridad y termina siendo locura y muerte.

BLIBLIOGRAFIA

- Bateman, Colin. *Cycle of Violence*, Harper Collins Publishers, Londres 1995, 261 pp.
- _____. *Divorcing Jack*, Arcade Publishing, Nueva York 1994, 264 pp.
- Benjamin, Walter. "The author as producer" en *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Editado por Peter Demetz. Schocken Books, Nueva York 1986, 348 pp.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México 1988,(2ª ed.) 508 pp.
- Bew, Paul y Gillespie. *Northern Ireland (A chronology of the troubles 1968-1993)*. Sphere Books, Londres 1996, 341 pp.
- Deleuze, Gilles y Guattari Felix. "Tres novelas cortas o ¿qué ha pasado?" en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*; tr. De José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceta Valencia: Pretextos. Valencia 1988. 522 pp.
- Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent," en *The Oxford anthology to English...* p. 2015
- Foster, R.F. (ed.). *The Oxford History of Ireland*. Oxford University Press, Oxford 1992, 346 pp.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Universidad de Tlaxcala, Col. Textos Mínimos, México 1985, 125 pp.
- Heaney, Seamus. *Selected Poems 1965-1975*, Faber and Faber; Londres 1988. 136 pp.
- Jeffares, A. Norman. *Anglo-Irish Literature*, Macmillan , Londres 1987, 360 pp.

Johnson, Lionel, "The Dark Angel" en Kermode, Frank, et al. *The Oxford Anthology of English Literature.*, pp.1506-7

Kiebert, Declan "Irish Literature and Irish History" en R.F. Foster, *The Oxford History of Ireland*, p. 230

Molloy, Deirdre. Entrevista con Colin Bateman en *Irish Times*, marzo de 1996. p. 33

Morris, Ruth. *Top Magazine*, julio-agosto 1996

O'Connor, Joseph. *The Secret World of the Irish Male*, citado en Gerry Smyth, *The Novel and the Nation*. Pluto Press, Londres 1995, 208 pp.

The Oxford Anthology of English Literature. Vol. II. Editado por Frank Kermode y John Hollander, Oxford University Press, Oxford,1973, 2238 pp.

Shelley P.B. *The Imperishable Poems*. Editado por Donald Reinman, The University of Illinois Press, E.U.A. 1967, 275 pp.

Smyth, Gerry. *The Novel and the Nation*. Pluto Press, Londres 1995, 208 pp.

Revueltas, José. *Los muros de agua*. Era, México 1978, 175 pp.

Yeats W.B. "The Second Coming" , en *The Oxford Anthology to English...* p.1700