

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela para Extranjeros

TRES REPRESENTANTES DE LA  
NOVELA DE LA VIOLENCIA:

Rebelión después, de Lincoln Silva

Rajatabla, de Luis Britto Garcia

Para comerte mejor, de Eduardo Gudiño Kieffer



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS

TESIS DE MAESTRIA  
Que para obtener el titulo de  
Maestra en Lengua Española y  
Literatura Latinoamericana  
P r e s e n t a  
ILSE KRETZSCHMAR RIECKMANN

México, D. F.

1976



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

XN76

R5

ej. 2

A Kurt, Boris y Natascha

A Carlos Illescas

A los hombres que luchan por  
una verdadera humanidad

LA FUERZA

Nadie es libre,  
fuerza de Zeus: los Dioses alcanzaron  
todo, menos imperio.

(Esquilo)

Olas del mar, derrumbes,  
uñas, pasos del mar,  
arrolladas corrientes de animales deshechos,  
pitazos en la niebla ronca  
deciden los sonidos de la dulce aurora  
despertando en el mar abandonado.

(Pablo Neruda)

Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

... ..

Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vió el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

(César Vallejo)

N-551

## I N D I C E

	Página
PROLOGO	3
I. LA REALIDAD LATINOAMERICANA	6
1. El marco histórico y la problemática actual de la América Latina	6
a) Introducción	6
b) La conquista y la colonización	7
c) La independencia	9
d) El imperialismo	11
e) La problemática actual	16
2. La conciencia de la necesidad de un cambio estructural en la América Latina	18
a) La identificación con el Tercer Mundo	18
b) El fenómeno de la enajenación	21
c) El fenómeno de la violencia	31
Bibliografía. Primer capítulo	51
II. LA NOVELA DE LA VIOLENCIA	58
1. Los antecedentes de la novela de la violencia	58
a) Los aspectos sobresalientes en la literatura latinoamericana	58
b) El modernismo	63
c) La novela regional	68
d) La novela moderna	76
2. El desarrollo y las características de la novela de la violencia	90
a) La novela de la violencia en la joven literatura latinoamericana	90

b) La novela de la violencia, expresión de la realidad político-social	97
c) La identidad hombre-violencia en la novela de la violencia	106
d) La estructura de la novela de la violencia	114
Bibliografía. Segundo capítulo	123
III. ENSAYO DE ANALISIS CRITICO SOBRE TRES REPRESENTANTES DE LA NOVELA DE LA VIOLENCIA	130
1. <u>Rebelión después</u> , de Lincoln Silva	130
a) Introducción biográfica y literaria de Lincoln Silva	130
b) La estructura de <u>Rebelión después</u> , expresión del estado interior del protagonista	133
c) El lenguaje, manifestación de la preocupación social de un autor comprometido	143
d) La historia nacional o "El silencio de los cementerios"	149
e) La política nacional o "Terror mitológico en el teatro del absurdo"	154
f) Lázaro López, protagonista entre el mito y una nueva esperanza	162
g) La mujer y el hombre, explotados y enajenados en el sistema político imperialista	172
h) La presencia del contra-poder en teoría y acción	182
2. <u>Rajatabla</u> , de Luis Britto García	186
a) Introducción biográfica y literaria de Luis Britto García	186
b) La estructura múltiple como expresión de la realidad caótica	189
c) El lenguaje como instrumento para una nueva comprensión del hombre	204
d) Los papeles del humor, de la ironía y de la sátira en función de la crítica	212

e) La historia nacional, trasfondo de la violencia	220
f) El sistema político-económico, monopolio de la violencia	224
g) El personaje en su función como ser político-social	229
h) La identificación revolucionaria	236
3. <u>Para comerte mejor</u> , de Eduardo Gudiño Kieffer	244
a) Datos biográficos e introducción a la narrativa de Eduardo Gudiño Kieffer	244
b) La estructura, un rompecabezas infinito contenido en un marco	247
c) El lenguaje como arma renovadora y <u>pi</u> caresca	255
d) El conflicto generacional	263
e) La influencia de la cultura de la <u>vio</u> lencia en los personajes	269
f) Buenos Aires como incorporación a la violencia	280
g) Sebastián y la búsqueda de la <u>identi</u> dad	289
Conclusiones	299
Bibliografía. Tercer capítulo	301
INDICE ONOMASTICO	310
INDICE ANALITICO	323

## PROLOGO

En la América Latina se está escribiendo hoy la novela de la violencia. Sus autores son escritores jóvenes que viven en una realidad de cambios constantes. Con conciencia profunda participan en la transformación de las estructuras del mundo de la dependencia hacia un mundo liberado y más humano. Sus novelas son testimonio de un movimiento de lucha de los pueblos del Tercer Mundo por su independencia. Lo que ocurre hoy en un pueblo latinoamericano se trasciende por su identificación con lo que ocurre en el resto del Tercer Mundo. Ya no existen países aislados.

La situación en la cual se encuentra un personaje de la novela de la violencia es única por sus circunstancias peculiares, y sin embargo el motivo de su lucha es universal.

Este estudio trata de contribuir a configurar un tema actual dentro de la literatura latinoamericana.

Por la íntima relación de la novela de la violencia con la realidad histórica, es indispensable estudiarla en su contexto político y socioeconómico, poniendo énfasis en el momento actual.

Otro punto esencial para la comprensión de la novela de la violencia es atender las ideas filosóficas universales que forman el fondo espiritual de la problemática real y novelística en la América Latina.

Luego se trata de situar la novela de la violencia en la literatura latinoamericana moderna, demostrando así sus antecedentes, su desarrollo y sus características.

Las tres obras como aportación de este tipo de novela han sido escogidas tanto por su temática vivencial como por su expresión literaria extraordinaria; y no, por último, por un interés personal de la autora.

Las preocupaciones sinceras de los personajes en Rajatabla de Luis Britto García (Venezuela), publicada en México 1971, Siglo XXI Editores, S. A., en Para comerte mejor de Eduardo Gudiño Kieffer (Argentina), publicada en Buenos Aires 1969, Editorial Losada, S. A. y en Rebelión después de Lincoln Silva (Paraguay), publicada en Buenos Aires 1970, Editorial Tiempo Contemporáneo-E.T.C.-S.R.L.

son las del hombre de hoy. Los compromisos auténticos de sus autores son los de una minoría universal que está buscando soluciones para sí misma, para el desarrollo de sus paí-

ses y con esto, para el mundo.

Por el hecho de que la novela de la violencia pertenece a la producción literaria de los últimos años, la información crítica sobre la misma apenas ha empezado a publicarse y por ello se ha empleado ateniéndonos a sus limitaciones.

Las referencias en idiomas extranjeros, sobre todo en alemán, se deben al origen de la autora de este estudio y al conocimiento que tiene de la recepción creciente de la literatura latinoamericana moderna en Europa.

Las traducciones, menos donde así se indica, son de la autora de este estudio.

## I. LA REALIDAD LATINOAMERICANA

### 1. EL MARCO HISTORICO Y LA PROBLEMATICA ACTUAL DE LA AMERICA LATINA

#### a) Introducción

Para comprender la íntima relación de la novela de la violencia con la situación real en la cual se ha escrito y se está escribiendo, hay que atender la realidad latinoamericana tanto del pasado como del presente. La historia debe tomarse en cuenta para una mayor comprensión de las estructuras políticas y socioeconómicas que dominan en los países latinoamericanos del presente.

No se puede tratar de abarcar la realidad tan compleja de varios países del continente en unas pocas páginas, sino de presentar una descripción breve como marco conceptual de los factores reales que nos interesan con respecto a la novela de la violencia.<sup>1</sup> El conflicto y la crisis real en

<sup>1</sup>Fernando Enrique Cardoso y Enzo Faletto tienen razón al decir "que considerar los problemas económicos o políticos de América Latina como un todo, sin especificar las diferencias de estructura y de historia que distinguen a situaciones, países y momentos, dentro del conjunto, constituye un equívoco teórico de consecuencias prácticas peligrosas". Cardoso, Fernando Enrique y Faletto, Enzo. Dependencia y desarrollo en América Latina, México, Siglo XXI, 1969, pp. 1-2.

la cual surgió la necesidad de este tipo de novela, se basa fundamentalmente en el complejo histórico, político, y socioeconómico de la América Latina.

La historia de la América Latina es la historia del colonialismo, de la opresión, la explotación, de la tiranía, de una continua dominación extranjera y de sus intervenciones.

#### b) La conquista y la colonialización

Con la conquista, la América Latina empieza a tener una "existencia política importante"<sup>2</sup>, cuyo valor para la "Madre patria" consistía en primer lugar en acumular riquezas<sup>3</sup> o más bien se trataba de "una economía de exportación ultraexplotadora y dependiente con respecto a la metrópoli".<sup>4</sup> La administración verdadera se quedó en manos del trono español.

Para explicar el dualismo en la estructura social de los países latinoamericanos en este siglo, es necesario seña

---

<sup>2</sup>Grabendorf, Wolf. Lateinamerika - wohin? Informationen und Analysen, (¿A dónde va la América Latina? Informaciones y Análisis), München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1970, p. 11.

<sup>3</sup>Véase p.e.

Díaz del Castillo, Bernal. Historia de la conquista de Nueva España, México, Edit. Porrúa, 1972.

Picon-Salas, Mariano. De la conquista a la independencia, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

<sup>4</sup>Frank, Andre Gunder. Lumpenburgesía: Lumpendesarrollo, México, Edic. Era, 1971, p. 24.

lar que esta división de la sociedad empezó con la destrucción de las comunidades indígenas con su organización económico-social colectiva -José Carlos Mariátegui lo señaló en la conquista del Perú<sup>5</sup>- y la distribución de tierra por la corona española. Dominaron estructuras feudales económicas y sociales en las colonias.

El sistema económico fue desde entonces de explotación por el lado de los señores feudales -ya que la tierra servía de medio de producción- sobre los siervos totalmente desposeídos. Ahí está el origen del problema de la integración social que no se ha resuelto hasta ahora, como lo hace notar Pedro Henríquez Ureña.<sup>6</sup> El subraya además "la desorganización latente" como "debilidad esencial" de la nueva sociedad<sup>7</sup>, característica que ha permanecido también hasta ahora.

Más que para el trabajo, la propiedad territorial significaba para el hacendado ser "propietario" y "p r o p i e-

---

<sup>5</sup>Mariátegui, José Carlos. Ensayos de interpretación de la realidad peruana I, Lima, Edit. "Librería Peruana", 1934, p. 9.

<sup>6</sup>Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 45.

<sup>7</sup>Ureña, Pedro Henríquez. Ibid, p. 45.  
Véase también para 6 y 7 Grabendorff, Wolf. Ibid, Cedeña Cervantes, José Luis. Superexplotación, dependencia y desarrollo, México, Edit. Nuestro Tiempo, p. 27.

t a r i o f u e s i n ó n i m o d e v e n c e d o r y  
p r o p i e d a d s i n ó n i m o d e v i o l e n c i a"<sup>8</sup> dice An-  
drés Molina Enriquez. En el "régimen de la propiedad de la  
tierra" hay que ver las raíces del problema indígena, enseña  
claramente Mariátegui.<sup>9</sup>

La Iglesia representaba un instrumento poderoso de ad-  
ministración colonial.

En la época colonial la América Latina se integró al  
sistema capitalista con la característica de la relación de  
explotación y subordinación entre países y dentro de los paí-  
ses dependientes.

### c) La independencia

El movimiento de la independencia siguió los caminos  
doctrinarios de la revolución francesa y de la independencia  
norteamericana. Se logró la independencia política de las ex-  
colonias sin que en realidad se transformaran las condiciones  
económico-sociales. En cambio, Andre Gunder Frank insiste en  
que la exportación de materias primas condujo hacia una "po-  
lítica económica que fortaleció aún más la dependencia econó-

---

<sup>8</sup> Molina Enriquez, Andrés, citado por Villegas, Abelardo. Re-  
formismo y revolución en el pensamiento latinoamericano, Mé-  
xico, Siglo XXI, 1972, p. 38.

<sup>9</sup> Mariátegui, José Carlos, Ibid, p. 27.

ella el desarrollo del subdesarrollo."<sup>10</sup>

Los sistemas políticos en la América Latina se sometieron económicamente al extranjero: sobre todo a Inglaterra que tenía "esa clara conciencia de su destino y su misión histórica a que debe su hegemonía en la civilización capitalista."<sup>11</sup> como también a Francia, Alemania y posteriormente a los Estados Unidos de América.

Hay que observar que la América Latina con la exportación de materias primas y de la importación de productos manufacturados nunca ha entrado en el proceso de su pleno desarrollo.<sup>12</sup>

La política de estos países se caracterizó por la inestabilidad. Al producirse la independencia política, el poder se pasó por lo pronto a las oligarquías de los terratenientes conservadores, que dieron origen a "caudillos" civiles y militares.<sup>13</sup>

Las constituciones políticas en general establecidas bajo ejemplos occidentales no impidieron los golpes milita-

---

<sup>10</sup> Frank, Andre Gunder, Ibid, p. 24.

<sup>11</sup> Mariátegui, José Carlos, Ibid, p. 11.

<sup>12</sup> Este proceso se revela explícitamente en Ianni, Octavio, Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina, México, Siglo XXI, 1970.

<sup>13</sup> Véase Grabendorff, Wolf, Ibid, p. 16.

res ni favorecieron los cambios de estructuras políticas y oligárquicas. La complejidad de éstas en el proceso de la vinculación al mercado internacional capitalista, favoreció a las clases dominantes en las sociedades latinoamericanas; sobre todo a los propietarios de la tierra, a los políticos y los militares.

A fines del último siglo empezó a formarse una clase de burguesía alta que llegó paulatinamente al poder en varios países.<sup>14</sup> Jorge Graciarena analiza la relación entre las viejas oligarquías latifundistas y los nuevos sectores elitistas de la industria y el comercio que se vincularon por las características del desarrollo económico y político.<sup>15</sup>

En el proceso de la industrialización empezaron a crearse nuevas clases de burguesía media, media baja y baja, concentrándose en las ciudades grandes.

#### d) El imperialismo

Lo que más nos interesa respecto a la novela de la violencia es la llamada "segunda conquista"<sup>16</sup> en el fenómeno del imperialismo. Históricamente se hace la división entre

---

<sup>14</sup>Graciarena, Jorge. Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina, Buenos Aires, Paidós, 1970, cap. 2.

<sup>15</sup>Graciarena, Jorge, *Ibid*, cap. 2.

<sup>16</sup>Villegas, Abelardo, *Ibid*, p. 38.

el imperialismo clásico refiriéndonos de este modo al período del siglo pasado hasta la primera guerra mundial, y el neoimperialismo como la "reintegración de Latinoamérica en el desarrollo imperialista", como proceso del siglo XX.<sup>17</sup>

En nombre de la Doctrina Monroe los Estados Unidos empezaron a echar de lado los intereses europeos en la América Latina y a justificar sus intervenciones y explotaciones por la "seguridad" y la "política natural" del "gran amigo o hermano" de este continente.<sup>18</sup>

Durante el período entre las dos guerras mundiales varios países latinoamericanos iniciaron su propio desarrollo nacional. Destacáronse así México, Brasil y la Argentina que lograron exportar sus productos bajo el poder de las burguesías nacionales. Políticamente las revoluciones en estos países al principio del siglo culminaron en una serie de levantamientos inquietando de este modo a toda América. Los gobiernos de tipo demócrata-social-reformista cambiaron y siguen cambiando hacia dictaduras militares. Cuba es el único

---

<sup>17</sup> Frank, Andre Gunder, Ibid, pp. 76-79

<sup>18</sup> En una antología recién publicada por Mario Contreras e Ignacio Sosa se reúnen textos y documentos de esta fase del imperialismo norteamericano y de sus repercusiones actuales:

Contreras, Mario - Sosa, Ignacio. Latinoamérica en el siglo XX, 1898-1945, Textos y documentos, Tomo I, México, - U.N.A.M., 1973.

país que ha superado las estructuras capitalistas-imperialistas.

Ya en 1916 Lenin describió detalladamente las características fundamentales del imperialismo como "etapa superior del capitalismo".<sup>19</sup> Los puntos esenciales son:

- la concentración de la producción y del capital crea monopolios;
- el capital industrial se fusiona con el capital bancario creando una oligarquía financiera;
- la exportación de capital;
- los monopolistas capitalistas se reparten económicamente el mundo y ya terminado este proceso luchan por repartirlo de nuevo.<sup>20</sup>

La dependencia socioeconómica que afecta en el sistema capitalista a los individuos de una clase bien definida, encierra en el colonialismo a un pueblo entero, como Fanon lo demuestra.<sup>21</sup> En este sentido el imperialismo aparece tanto en "la etapa superior del capitalismo", como dijo Lenin,

<sup>19</sup> Lenin, V. I. El imperialismo, etapa superior del capitalismo, 7a. ed., Buenos Aires, Editorial Polémica, 1974.

<sup>20</sup> Arzumánian, A. El imperialismo, Buenos Aires, Edit. Cartago, s.f. Arzumánian, A. confirma la tesis de Lenin con varios ejemplos de acontecimientos y datos de la América Latina.

<sup>21</sup> Fanon, Frantz. Los condenados de la tierra, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, cap. I.

como en la fase superior del colonialismo.

El imperialismo con su omnipotencia de los monopolios y la exportación, ya no solamente de mercancías o de capital sino también de guerras, ha dejado su sello en todos los países latinoamericanos. El capital extranjero -en primer lugar el de los Estados Unidos- controla en gran parte las ramas claves de la economía de los países dependientes: la agricultura, la industria química, la petrolera, la extracción del cobre, del aluminio y la industria automotriz.

El campo de intereses de los Estados Unidos en todo el continente es muy complejo. Y su volumen de capital, de desarrollo técnico y militar y su avance en el know how de las cosas es tan inmenso en comparación con el resto de América que han logrado situarse en posición dominante. Ahora se trata de luchar por mantenerla.<sup>22</sup>

<sup>22</sup>Celso Furtado explica en su libro "Obstacles to development in Latin America" las estructuras de control del proceso de formación de capital en el cual no se han tomado en cuenta de ninguna manera los intereses de las comunidades dependientes. Furtado, Celso. Obstacles to development in Latin America (Obstáculos en el desarrollo de la América Latina), New York, Anchor Books, 1970. Existen otras publicaciones que critican la "simplificación" de algunos economistas que buscan la culpa del desarrollo no adecuado a las posibilidades de la América Latina sólo en la intromisión extranjera. Albert O. Hirschmann sugiere partir de la realidad de hoy y buscar soluciones científicamente en colaboración entre los economistas de los países interesados. Hirschmann, Albert O. Ideologies of economic development in Latin America (Ideologías del desarrollo económico en la América Latina), New York, The Twentieth Century Fund, 1961, pp. 3-42.

Para asegurar la explotación económica y el control político se emplea un sistema intrínseco que se extiende a todas las esferas posibles en la vida de una nación subordinada. En un país dependiente las decisiones políticas se toman de acuerdo con las grandes instituciones financieras y con el apoyo de la política exterior del país dominante.

El imperialismo se ejerce "por medio de las más variadas técnicas de violencia".<sup>23</sup> Desde las intervenciones militares y las intromisiones de la CIA hasta la manipulación de la opinión pública a través de los monopolios de los medios de la comunicación y la implantación del american way of life, los Estados Unidos controlan al país subordinado apoyando así a la clase en el poder.

Octavio Ianni, que ha estudiado al imperialismo bajo el aspecto de "cultura de violencia", resume una cantidad de datos que descifran el proceso de la dependencia que "tiende a penetrar todo el sistema, esto es, la sociedad como un todo, comprometiendo el pensamiento y la acción, en las esferas económica, política, militar y cultural."<sup>24</sup>

Nos adelantamos una vez más al encuentro de la novela

---

<sup>23</sup>Ianni, Octavio, Ibid, p. 85.

<sup>24</sup>Ianni, Octavio, Ibid, p. 33.

de la violencia: "... y entrada libre para todas las cosas que viene a vendernos Mister Godwin,... y vender a los extranjeros tierras montes lagos casas hombres niños cielos agua peces ríos mares bosques rocas aires aves...".<sup>25</sup>

e) La problemática actual

Lo que se interpreta desde el punto de vista del país dominante como una "interrelación" económica y cultural constituye en realidad una dependencia entre una sociedad subdesarrollada y la sociedad desarrollada. Dentro de la sociedad subordinada, se presenta un proceso de desarrollo -principalmente en los sectores urbanos- como consecuencia de la "interrelación". Además, la internacionalización del mercado interno de los países periféricos hace posible la compatibilidad entre dependencia política y desarrollo económico.<sup>26</sup> Al mismo tiempo crea un subdesarrollo en los sectores rurales y en los suburbios infrahumanos al margen de las grandes zonas urbanas. Debemos atender lo siguiente: anteriormente ya analizado por Lenin y expresado ahora por Fernando Uricoechea - "La concepción del subdesarrollo como fenómeno total"

---

<sup>25</sup> Britto García, Luis. Rajatabla, Ibid, p. 80.

<sup>26</sup> Cardoso, Fernando Enrique y Faletto, Enzo, Ibid, p. 144. Véase también Cardoso, Fernando Enrique. Ideologías de la burguesía industrial en sociedades dependientes, México, Siglo XXI, 1971.

está "ligado al desarrollo de las naciones industriales...".<sup>27</sup>

La ideología de la burguesía nacional varía entre una orientación internacionalista y una orientación populista. La estrategia del desarrollo es la consigna que proclama ahora la burguesía latinoamericana, sin embargo, no ha podido lograr satisfactoriamente un ajuste en el salario, en las condiciones habitacionales, en los servicios médicos y en la educación escolar. Pues la burguesía nacional es inseparable de la burguesía internacional dentro del sistema capitalista.

También falló el programa de ayuda extranjera que pretendía lograr bajo el nombre de "La alianza para el progreso": "reconocimiento total del derecho de toda la gente de participar totalmente en nuestro progreso", como lo proclamó John F. Kennedy en 1961.<sup>28</sup> La mayoría de la población latinoamericana sigue viviendo totalmente al margen de la sociedad. No participa en el desarrollo. Por lo tanto la expansión económica no trajo la reforma social. En cambio la im-

---

<sup>27</sup>Uriconchea, Fernando. Intelectuales y desarrollo en América Latina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969, p. 80.

<sup>28</sup>Kennedy, John F. citado por Gerassi, John. The great fear in Latin America (El gran miedo de América Latina), New York, Collier Books, 1965, p. 251.

pidió, agravando el desnivel de las clases.<sup>29</sup>

El expansionismo imperialista con sus formas "refinadas" de dominación y de explotación ha penetrado en la economía, la política, y la cultura en las sociedades marginadas de manera tan profunda, que analizar los fenómenos que produce significa entrar en "la realidad de todos los días", identificando hechos, personas, organizaciones, mecanismos e instituciones como lo hace Pedro Vuskovic en su libro recién publicado bajo el título de Acusación al imperialismo.<sup>30</sup>

## 2. LA CONCIENCIA DE LA NECESIDAD DE UN CAMBIO ESTRUCTURAL EN LA AMERICA LATINA

### a) La identificación con el Tercer Mundo

La nueva conciencia de la necesidad de cambios profundos en las sociedades latinoamericanas no solamente implica un lazo entre un pueblo latinoamericano y otro, sino reúne a

---

<sup>29</sup> Por supuesto hay grandes diferencias en el desarrollo de los países latinoamericanos, pero ningún país ha encontrado una solución satisfactoria para toda su población. Compárese: Gerassi, John, *Ibid* y Myrdal, Gunnar. Economic theory and underdeveloped regions (Teoría económica y regiones subdesarrolladas), New York, Harper & Row Publ. 1971. Frank, Andre Gunder; Puiggros, Rodolfo; Laclau, Ernesto. América Latina ¿Feudalismo o capitalismo?, Bogotá, Edit. La oveja negra, 1972. Greene, Félix. El enemigo, lo que todo latinoamericano debe saber sobre el imperialismo, México, Siglo XXI, 1973.

<sup>30</sup> Vuskovic, Pedro. Acusación al imperialismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, Advertencia.

todos los pueblos del Tercer Mundo. Es importante hacer notar cómo el enfoque de estudios e investigaciones sobre la problemática de la dependencia de unos pueblos hacia otros parte ahora desde el punto de vista de las naciones dependientes.<sup>31</sup> Fernando Uricoechea ve la importancia del intelectual en "su conexión con -y su responsabilidad frente a la dinámica y la evolución del proceso histórico de su sociedad...".<sup>32</sup> Se trata actualmente de llegar a una "no-excentricidad" de todos los países que llamamos Tercer Mundo. Citamos aquí a Leopoldo Zea que expresa los sentimientos de la nueva América Latina: "Nosotros los latinoamericanos estamos siendo testigos de la reacción de todo un mundo contra la marginalización a que le había sometido la expansión occidental. Pueblos que ahora reclaman derechos y también obligaciones, que deben ser comunes a todos los hombres y pueblos."<sup>33</sup>

Estas reclamaciones que principalmente se dejan clasificar en exigencias políticas, económicas, sociales y morales, forman la base de una nueva solidaridad que surge en todos los pueblos subdesarrollados como preocupación por el

<sup>31</sup> Véase: Zea, Leopoldo. Latinoamérica y el mundo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1960.  
Marini, Ruy Mauro. Subdesarrollo y revolución, México, Siglo XXI, 1969.  
Gutiérrez Santos, Luis. Planteamiento de la necesidad del cambio estructural en América Latina, México, B. Costa-Amic., 1969.  
Varios. Tercer mundo vs. imperialismo, México, Ediciones "El Caballito", 1973.

<sup>32</sup> Uricoechea, Fernando, *Ibid*, p. 74.

<sup>33</sup> Zea, Leopoldo, *Ibid*, pp. 102-103.

hombre mismo y por las condiciones en que vive. El Tercer Mundo, y con él el ser marginal o el ser explotado, no solamente existe en el Paraguay, en Argelia o en Pakistán, sino también existe en cualquier país desarrollado. Tanto en los gettos de Nueva York como en un pueblo de Irlanda la gente vive y sufre las condiciones similares de opresión de un indio en un lugar en los Andes. Las características del subdesarrollo pueden ser más graves en el sur de Italia que en ciertas regiones de la Argentina puesto que las estructuras de desnivel dentro de los países más avanzados causan en sí mismas una retroalimentación en la conciencia "tercermundista" a escala mundial. Al respecto citemos el ejemplo claro y actual de la derrota de la potencia más fuerte del capitalismo por un país subdesarrollado como Vietnam, que creó así inquietudes no sólo a nivel individual sino colectivo.<sup>34</sup>

La nueva conciencia del Tercer Mundo es inconcebible sin los iniciadores del comunismo: Marx y Engels. Las teo-

---

<sup>34</sup>En Francia fue sobre todo Jean Paul Sartre quien desenmascará las estructuras entre Europa y las colonias que persisten aún.  
Sartre, Jean Paul, Prefacio de Los condenados de la tierra, por Frantz Fanon, *Ibid.*  
Sartre, Jean Paul. Colonialismo y neocolonialismo, Buenos Aires, Edit. Losada, 1965.  
En los Estados Unidos fue Herbert Marcuse como líder de la "nueva izquierda" quien encontró la posibilidad de movimientos revolucionarios auténticos en los marginados de las sociedades desarrolladas y en el nuevo potencial de hombres conscientes del Tercer Mundo.  
Marcuse, Herbert. Un ensayo sobre la liberación, México, Edit. Joaquín Mortíz, 1969.  
Marcuse, Herbert. Contrarrevolución y revuelta, México, Edit. Joaquín Mortíz, 1975.

rías ya clásicas de ellos acerca del capitalismo, de la enajenación del hombre en él, y luego la interpretación de Lenin sobre todo en las tareas de la revolución,<sup>35</sup> forman la base teórica del pensamiento de los intelectuales y al mismo tiempo la base práctica de la lucha liberadora de los guerrilleros del Tercer Mundo.

La ideología de la doctrina marxista funciona como parte misma de la estructura social, indicando y justificando los cambios anhelados por los pueblos oprimidos.

#### b) El fenómeno de la enajenación

La enajenación del hombre es una de las claves filosóficas en la conciencia social de los cambios necesarios.<sup>36</sup> En el idealismo a fines del siglo XIX fueron Fichte, Schelling y luego Hegel quienes emplearon el término de la alienación, de la enajenación en un sentido filosófico.

Fichte definió la relación entre sujeto y objeto diciendo que el "yo" incluía a los dos: "El yo no es posible como sujeto ni como objeto mientras tanto los dos estén separados; pero sí es posible como un "ambos", si los dos mismos originalmente son uno y su desintegración en la dualidad es

<sup>35</sup> Lenin, V. I. El estado y la revolución, 7a. ed. Buenos Aires, Edit. Anteo, 1974.

<sup>36</sup> Se va a usar la palabra "enajenación", -Entfremdung- dijo Marx, en el sentido económico-social; la palabra "alienación" en el sentido psicológico más amplio.

secundaria y pertenece a un nivel más bajo."<sup>37</sup>

En la dualidad siempre predominan fuerzas que tratan de unir los dos lados. "La quietud es no ser", dice Carlos Gurméndez, respecto a Fichte, "porque es un estarse quieto, no existir, no vivir, ni aparecer."<sup>38</sup> En el impulso "a moverse para liberarse de la sujeción de su estado" encuentra Gurméndez el origen y la existencia de la alienación.<sup>39</sup>

Schelling dice que todo ser tiene la forma del "sujeto-objeto" según la ley de la identidad cuya abolición es imposible.<sup>40</sup> Él puso énfasis en la objetivación de la cual la alienación resulta como un exteriorizarse.

Esta cuestión llegó a tener una base más sustancial en la filosofía hegeliana. La extrañación forma parte de la realidad del sujeto. La alienación "es el hecho, para un ser, de exteriorizar lo que hay en él, lo que constituye su esencia y considerar lo que él exterioriza como algo extraño a él mismo, como una realidad que le es a la vez opuesta y extraña."<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup>Hartmann, Nicolai. Die Philosophie des deutschen Idealismus I. Teil, Fichte, Schelling und die Romantik (La filosofía del idealismo alemán, I parte, Fichte, Schelling y el romanticismo) Berlín, Walter der Gruyter, 1960, pp. 71-72.

<sup>38</sup>Gurméndez, Carlos. El secreto de la alienación, Barcelona, Edic. 62, 1967, pp. 9-10.

<sup>39</sup>Gurméndez, Carlos, *Ibid*, p. 10.

<sup>40</sup>Hartmann, Nicolai, *Ibid*, p. 135.

<sup>41</sup>Cornu, A. "La idea de la alienación en Hegel, Feuerbach y Marx" en Revista de Guatemala, seg. época, año I, 4, vol. IV, 1952.

Para Hegel la alienación representaba un principio universal. La conciencia pura -das "reine Bewusstsein"- es una forma de la alienación porque existe doblemente: "en sí misma y para sí misma".<sup>42</sup> Contra esto el hombre se rebela entregándose a un proceso dialéctico de creación: inquietud, búsqueda, conciencia de no-saber y conciencia de la contradicción. Hegel reveló en su Fenomenología del Espíritu el concepto del hombre que se busca constantemente a sí mismo como un deseo por la verdad.<sup>43</sup>

Así entendida, la alienación en la conciencia del hombre permanece en lo conceptual. Es un acto abstracto del pensamiento que le da a la alienación un sentido optimista permitiendo una nueva interpretación de la realización del hombre. Bajo este aspecto Hegel analizó la relación entre amo y siervo sin dudar de la relación misma.<sup>44</sup>

Entre los jóvenes discípulos y críticos del sistema hegeliano fue Feuerbach quien más atacó al idealismo de Hegel. Feuerbach preparó un cambio esencial yendo al materialismo antropológico. La alienación del hombre individual en su imposibilidad de superarla se debe a la religión -según Feuerbach-, y postula que el amor entre los hombres ya no de

---

<sup>42</sup>Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Phänomenologie des Geistes (Fenomenología del espíritu) Hrgb. Joh. Hoffmeister, Hamburg, Felix Meiner Verlag, p. 141, s.f.

<sup>43</sup>Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Ibid, pp. 133-171.

<sup>44</sup>Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Ibid, pp. 133-171.

pendiera del amor a Dios y llegara por esta vía a ser amor humano en sí mismo.<sup>45</sup>

A. Cornu insiste -en el ya mencionado ensayo- en la importancia de este nuevo enfoque que explicó la religión misma como alienación humana y, por supuesto, como el obstáculo de la vida colectiva de los hombres.<sup>46</sup> Casi al mismo tiempo con Feuerbach, fue Moses Hess quien marcó -influido por las ideas socialistas francesas- el paralelismo entre la alienación de la esencia humana en Dios y la alienación real de la esencia humana en el sistema capitalista.<sup>47</sup> En la subordinación del hombre a Dios rige el mismo fenómeno como en la subordinación del hombre al hombre y del hombre a los objetos.

El cambio radical sucedió con el concepto de la enajenación de Karl Marx. En el joven Marx el punto de partida fue también filosófico-abstracto, para situar el problema después en el contexto concreto del proceso histórico-económico-social.

Marx juzgó el proceso íntegro de la sociedad partiendo del trabajo que puede ser realización o enajenación del hombre. En la parte económica de los Pariser Manuskripte

---

<sup>45</sup> Feuerbach, Ludwig. Wesen des Christentums (Esencia de la religión), Bd. 2, Berlín 1956, p. 409.

<sup>46</sup> Cornu, A., Ibid, pp. 89-90.

<sup>47</sup> Cornu, A., Ibid, p. 90.

Marx ya incluyó en la esencia de la enajenación la explotación capitalista del proletario.<sup>48</sup> El proletario baja a ser mercancía misma. Su miseria se encuentra en proporción inversa al poder de la producción cuyo resultado por la competencia es la acumulación del capital en pocas manos.<sup>49</sup>

Marx describió el proceso de la enajenación en la producción capitalista marcando los puntos siguientes:

- Con la valorización del mundo de los objetos aumenta la desvalorización del hombre en relación directa.
- El objeto producido por el trabajo se enfrenta al hombre como una "sustancia extraña" -ein "fremdes Wesen"-, como un "poder independiente" -eine "unabhängige Macht"- de su productor.
- La mercancía aparece como pérdida de la propia sustancia del proletario, como una "des-realización" del hombre, como enajenación.
- La enajenación del trabajador no se demuestra solamente en su relación con el resultado de su trabajo, sino también en el trabajo mismo que es extraño en

---

<sup>48</sup> Marx, Karl. Texte zu Methode und Praxis, Bd. 2, Pariser Manuscripte (Manuscritos 1844) 1844, Hamburg, Rowohlt TB, 1956.

<sup>49</sup> Marx, Karl. Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844) MEW (Manuscritos económicos-filosóficos) Ergänzungsband I. Teil, Stuttgart, Gröner-Verlag, 1970, p. 510.  
Véase también Schleifstein, Josef. Einführung in das Studium von Marx, Engels und Lenin (Introducción a los estudios de Marx, Engels y Lenin), München, Becksche Verlag-sbuchhandlung, 1972, p. 20.

sí: "El hombre no se afirma sino se niega en el trabajo".<sup>50</sup>

De eso resulta en consecuencia la enajenación del hombre respecto de su propia naturaleza. Con esta transformación del individuo cambian las relaciones entre los hombres.  
51

Si comparamos la teoría de Marx acerca de la enajenación con la realidad que se presenta en el régimen capitalista actual, encontramos al hombre exactamente en esta condición de enajenación. Lo que se anhela hoy desde varios ángulos es la integración del ser humano consigo mismo, con su trabajo, con su prójimo y con el mundo.

Como también ya lo manifestó Marx, la enajenación no es de ninguna manera propia del trabajador explotado. El empleado burgués pierde su esencia humana en el burocratismo. Tanto el profesionista como el intelectual se encuentran en gran parte en la misma situación de dependencia, de orientación comercial, y de conformismo que también son formas de la enajenación. Hasta el empresario y el financiero son víctimas de su propio sistema: "La clase poseedora y la clase del proletariado representan la misma autoenajenación", dijo Marx, con la diferencia de que la clase poseedora tiene la

---

<sup>50</sup>Schleifstein, Josef, Ibid, p. 20.

<sup>51</sup>Schleifstein, Josef, Ibid, pp. 20-21.

aparición de una existencia humana.<sup>52</sup> La enajenación se encuentra en las relaciones objetivadas con otros hombres, en el endiosamiento del capital y en la corrupción humana.

Entendiendo ahora al hombre en esta universalidad concreta que es la sociedad capitalista, el hombre "no vive para sí, sino para ese Otro que le domina y subyuga: el Capital, que es una creación suya".<sup>53</sup> El Capital es "la omnipotencia", el "señor universal", el "Espíritu operante".<sup>54</sup> Bajo estas condiciones, la enajenación del hombre por el trabajo con el fin de producir más y más cosas para crear más y más capital, se extiende de la dimensión económico-social llegando a ser enajenación absoluta, deshumanización y negación misma de toda la humanidad.

Al aplicar el concepto de la enajenación desarrollado por Marx, a América Latina y al Tercer Mundo en general, encontramos al hombre que vive en esta situación suprimido bajo una enajenación doble. La enajenación se produce en el sistema capitalista por medio de la explotación en la manera de producir; en el sistema colonial el colonizado es explotado en primer lugar de la misma manera "por el colono en las relaciones de producción" y en segundo lugar "por la metrópoli en las relaciones de intercambio".<sup>55</sup> Este análisis de Re

<sup>52</sup>Schleifstein, Josef, Ibid, p. 31.

<sup>53</sup>Gurméndez, Carlos, Ibid, p. 39.

<sup>54</sup>Gurméndez, Carlos, Ibid, p. 39.

<sup>55</sup>Zahar, Renate. Colonialismo y enajenación, Contribución a la teoría política de Frantz Fanon, México, Siglo XXI, 1972, p. 27.

nate Zahar acerca del colonialismo lo podemos ampliar y adaptar igualmente a su forma moderna: al imperialismo, en el cual la enajenación también es doble.

Cabe añadir el aspecto sociopsicológico del fenómeno de la enajenación condicionado por la subordinación. El hombre explotado se impide a sí mismo la toma de su propia conciencia en la identificación con este papel.

Dice Frantz Fanon del hombre burgués educado en una sociedad colonial que su enajenación es "de naturaleza intelectual". El está enajenado en la medida en que ve a la cultura europea como un medio para deshacerse de su raza.<sup>56</sup> El mismo fenómeno ha perdurado en las sociedades dependientes en la actualidad: para las clases media y alta es "chic" o "in" hablar en idiomas extranjeros, consumir productos extranjeros o adaptarse a otro estilo de vida; pues es una entrega enajenante a otra cultura impuesta con violencia a la suya. Octavio Paz revela este proceso histórico de la sociedad mexicana en el libro El laberinto de la soledad.<sup>57</sup>

Luis Britto García crea una visión total de la enajenación por la explotación en el consumo: "...las sopas heinz el reloj de diecisiete rubíes el colchón sweetdream el anillo de compromiso joyería la tacita de oro el maletín de cue

---

<sup>56</sup> Fanon, Frantz. Piel negra, máscaras blancas, Uruguay, Schapire Ed. 1974, p. 203.

<sup>57</sup> Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

ro de foca el traje wilco las medias interwoven...".<sup>58</sup>

El campesino colonizado está enajenado -según Fanon- "por ser víctima de un sistema basado en la explotación de una raza por la otra, en el desprecio de una cierta humanidad, por un cierto tipo de civilización considerada superior."<sup>59</sup> Esta situación se demuestra igualmente bajo el régimen imperialista en la nación dependiente. De acuerdo con Renate Zahar la explicación de esta enajenación se entiende en primer lugar por la dependencia y la explotación económica y no por la cuestión racista.<sup>60</sup>

El hombre moderno sí vive con la conciencia de su enajenación. Ya desde Marx el hombre no la considera como un destino inevitable. Con Marx no solamente cambió el concepto de interpretarla sino fue también Marx quien desarrolló una teoría para superarla: no hay que dejar al ser humano condenado a la pasividad y a la impotencia sino darle un valor práctico y concreto - la acción.<sup>61</sup> La abolición de la enajenación coincide con la emancipación del proletariado mediante la revolución social con la desaparición del antagonismo de clases.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Britto García, Luis, Ibid, p. 158.

<sup>59</sup> Zahar, Renate, Ibid, p. 29.

<sup>60</sup> Zahar, Renate, Ibid, p. 29.

<sup>61</sup> Y <sup>62</sup> Schleifstein, Josef, Ibid, cap. II. "Der dialektische Materialismus" (El materialismo dialéctico).

Las exposiciones de Marx y Engels en la unidad de teoría y práctica, característica del materialismo dialéctico e histórico, abrieron perspectivas que han movido y siguen moviendo a millones de hombres en todo el mundo. La revolución cubana, la guerra en Vietnam, los movimientos de liberación en el Tercer Mundo y la agudización de las contradicciones del mundo occidental, han afectado gravemente al sistema capitalista-imperialista dejando sus huellas de conciencia en todos los países desarrollados y subdesarrollados.

Filosóficamente existen fuertes tendencias que se basan en la doctrina marxista; en este campo se mueve toda la "nueva izquierda". Otros filósofos consideran la enajenación como un estado mental, creyendo "que una transformación interna, un renacimiento espiritual permitirá al hombre retornar de esta condición" explica Fritz Pappenheim las corrientes filosóficas modernas con respecto a este problema.<sup>63</sup> El "retorno a la religión", la "reorientación filosófica", las reformas educativas, sociales, económicas o las "construcciones utópicas" sí pueden tener valor, revela Pappenheim, sin embargo, están condenados a fracasar "porque se concentran en aspectos aislados de la enajenación y no los ven como partes interrelacionadas de una tendencia que domina la sociedad contemporánea".<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup>Pappenheim, Fritz, La enajenación del hombre moderno, México, Edic. Era, 1965, p. 96.

<sup>64</sup>Pappenheim, Fritz, Ibid, p. 107.

Por otro lado, sería muy simple esperar que la transformación fundamental de la sociedad "eliminara automáticamente y para siempre todas las fuerzas de la enajenación",<sup>65</sup> objeto Pappenheim mismo. No obstante que Marx y Engels por un lado y Lenin y sus seguidores por otro, tienen diferencias doctrinarias, sí están de acuerdo al ver en el cambio estructural socioeconómico de la sociedad la condición para entrar en una nueva etapa en la cual el hombre se ve auténticamente liberado para poder luchar por su integración, por su humanización.

c) El fenómeno de la violencia

"Venganza Anarcoterrorista por la Muerte de Meins",  
"Violentas Manifestaciones en Israel contra la Política Económica", "50 Muertos y Docenas de Heridos en Tiroteos, al Parecer entre Milicianos en un Barrio de Africanos en Luanda", "Hubo nuevos Episodios de Violencia" (Buenos Aires), "Inglaterra no Planea Retirar sus Fuerzas de Irlanda del Norte", "Planea el Pentágono Aumentar 3 Divisiones al Ejército de EU", -  
la foto de varias tiendas frente al Centro de Información de las Naciones Unidas destruidas por el estallido de una bomba.

Lo anterior es una selección de titulares y encabezamientos de un periódico de un solo día: el día de hoy.<sup>66</sup> To

<sup>65</sup> Pappenheim, Fritz, Ibid, p. 109.

<sup>66</sup> Excélsior, México, Lunes, 11 de noviembre de 1974.

dos estos acontecimientos tienen atrás una serie de razones y de motivaciones distintas, pero todos se caracterizan por su manera de ejecución: la violencia. Es violencia abierta, escondida, vengativa, liberadora, institucional, individual, colectiva, militar, policiaca, revolucionaria, mortal, demostrativa, provocadora, poderosa, física, simbólica y total. Así se manifiestan algunas de las múltiples caras que puede tener la violencia así como varios de los factores que intervienen en ella.

La palabra violencia deriva de la voz latina: vis, fuerza. Originalmente quiere decir "energía aplicada con máxima intensidad a un punto dado, en un momento dado".<sup>67</sup> Casi idéntica, la palabra agresión, derivada del latín aggredi, dirigirse, es "la energía psicobiológica en cuanto se dirige a un fin específico."<sup>68</sup> Como esta energía es propia del hombre, se podría decir que el hombre es un ser violento y agresivo por naturaleza. Esta tesis no contiene ninguna valoración, sin embargo: expresa en cierto sentido una justificación de instintos agresivos que incluyen la violencia ya como condición de nuestra existencia.

Actualmente la agresión como conducta humana es objeto de estudios psicológicos, biológicos o antropológicos.

---

<sup>67</sup> Derbez, Jorge. Prometeo encadenado, Ensayo sobre la violencia y la crisis actual, México, Edit. Samo, pp. 20-30.

<sup>68</sup> Derbez, Jorge, Ibid, p. 30.

Los resultados de investigaciones sobre la conducta de las especies animales son reconocidos mundialmente como aportaciones de gran importancia en el fenómeno de la violencia humana.<sup>69</sup> Ultimamente han surgido dudas sobre este criterio bastante unilateral. Arno Plack habla del "mito de la agresión", y del peligro "de aceptarla como algo ya dado y explicado."<sup>70</sup>

"Lo esencial de la agresión es -según la opinión general- una tendencia subjetiva de atacar, de hacer daño", dice August Kaiser.<sup>71</sup> Esta tendencia agresiva del individuo se explicaba antes de Freud como la consecuencia de la frustración. En Freud, la teoría de la agresión se basa en la oposición de los dos instintos principales, de "líbido" y de "destrucción" o de "instinto de vida" e "instinto de muerte".

<sup>72</sup> La teoría psicoanalítica de Freud sobre la formación y la función del "yo" es muy importante para el entendimiento de la agresión y la violencia, porque el "yo" es el centro en el cual sucede la intercomunicación de los instintos pro-

---

<sup>69</sup> Véase Lorenz, Konrad. Das sogenannte Böse, Zur Naturgeschichte der Aggression (La agresión, el pretendido mal), Wien, Dr. Borotha-Schoeler Verlag, 1963.

<sup>70</sup> Plack, Arno. Der Mythos vom Aggressionstrieb (El mito del instinto de la agresión), München, List Verlag, 1973, p. 45.

<sup>71</sup> Kaiser, August. "Aggressivität als anthropologisches Problem" (La agresión como problema antropológico), en Arno Plack, Der Mythos vom Aggressionstrieb (El mito del instinto de la agresión), München, List Verlag, 1973, p. 45.

<sup>72</sup> Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer" (1920) en Psicología de las masas, 4a. ed. Madrid, Alianza Edit., 1974, pp. 83-137.

pios con las demandas del mundo exterior.<sup>73</sup>

Sin embargo, ni los enfoques biológicos, antropológicos, psicológicos o psicoanalíticos considerando "el comportamiento violento como reacción 'natural',"<sup>74</sup> como critica Hannah Arendt, nos dan la razón para comprender la violencia en toda su repercusión actual.

Físicamente vista, la violencia se define por "fuerzas que se oponen a otras fuerzas".<sup>75</sup> Esta frase incluye lo que se presenta en la acción violenta: la fuerza va en contra de un modo natural de proceso, ya que lo interrumpe o lo destruye. Entonces filosóficamente vista la calidad de violento indica que sí hay vida. Puesto que ningún sujeto u objeto es igual a otro, la contradicción entre ambos tiende al movimiento dialéctico con el fin de la síntesis. Dentro del yo del hombre las fuerzas entre pensamiento y emoción luchan por el equilibrio en donde el pensamiento se enajena con la intromisión de los sentidos.<sup>76</sup>

Cualquier acto violento es parte de la realidad histórica en la cual se produce. En un siglo lejano se mató a es clavos sin razón, en la Edad Media se quemaron hombres por

<sup>73</sup>Véase Freud, Sigmund, Psicología de las masas, Ibid, p. 9. También: Abriss der Psychoanalyse (Esquema del psicoanálisis), Frankfurt. M. Fischer Taschenbuchverlag, 1972.

<sup>74</sup>Arendt, Hannah. Sobre la violencia, México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 54.

<sup>75</sup>Illescas, Carlos. Clase universitaria: La novela de la violencia, U.N.A.M., 1º sem. de 1973, apuntes en clase.

<sup>76</sup>Illescas, Carlos, Ibid (discusión en clase).

herejía, en tiempos recientes se fusilaron e intoxicaron a millones de judíos declarados raza inferior, en la guerra de Vietnam se jugó al tiro al blanco con seres humanos. Todos estos acontecimientos sucedieron en su propio ambiente social. La justificación y la práctica de la violencia han cambiado con el tiempo. En cada época se generan distintas libertades y diferentes tabúes en el ejercicio de la violencia. Lo que resulta obvio es el papel enormemente importante que siempre ha desempeñado la violencia, tanto en las relaciones humanas de un círculo pequeño como en asuntos políticos y sociales de gran alcance: el desnivel y la desigualdad se crearon por medio de la violencia y se mantienen por ella. Antonio Tenorio Adame ve exactamente ahí el origen histórico de la violencia.<sup>77</sup>

Sin duda vivimos hoy en las condiciones más propicias de una posible violencia total, destructora de toda la humanidad. La amenaza mortal se ha concentrado cada vez más y se encuentra hoy con mayor intensidad en mano de los estados. Lenin señaló el estado -según Engels- como "fuerza especial de represión" y -según Marx- como "una fuerza que está por encima de la sociedad y que 's e d i v o r c i a m á s y m á s d e l a s o c i e d a d'."<sup>78</sup> Engels ya demostró que la violencia requiere instrumentos e implementos, por

---

<sup>77</sup>Adame, Antonio Tenorio. Juventud y violencia, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 75.

<sup>78</sup>Lenin, V. I., El estado..., Ibid, pp. 15 y 26.

eso es propia del estado.<sup>79</sup>

La estructura de cualquier estado moderno está basada en el uso de la violencia como última instancia: el aparato militar se mantiene contra la "posible" agresión de enemigos extranjeros; la policía se mantiene en contra del criminal o del "enemigo" interno. Las dos instituciones se caracterizan por ser aceptadas como las únicas armas legítimas para el empleo de la violencia, con el fin de garantizar que el gobierno siga funcionando en el goce de todas sus facultades de poder.

De esta realidad resulta la gran importancia del desarrollo técnico, de la investigación científica y de la fabricación industrial de instrumentos de violencia. La economía se vincula a los fines políticos; el capital y el poder llegan a ser sinónimos, mientras que la violencia es el medio más poderoso y eficaz para el mantenimiento de los grupos interesados en el status quo. Esta planeación tanto teórica como práctica requiere "una actividad mental de gran complejidad".<sup>80</sup> Las condiciones políticas, económicas y sociales del poder se basan en varios factores según los dife-

---

<sup>79</sup> Engels, Friedrich. Anti-Dühring, México, Edit. Grijalbo, 1964. Véase también: Arendt, Hannah, Ibid, p. 9. Senghaas, Dieter, Aggressivität und kollektive Gewalt (La agresión y la violencia colectiva), Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1971, p. 85.

<sup>80</sup> Arendt, Hannah, Ibid, p. 55.

rentes sistemas de estado. Un país social-demócrata como Di  
namarca demuestra mucho menos necesidad de imponer algo por  
la violencia que un país de dictadura dependiente del extran  
jero como Guatemala, en donde la violencia es el pan diario.  
Lo que esencialmente se diferencia entre el primer ejemplo y  
el segundo es la situación histórica que ha determinado la  
realidad actual.

Como lo describimos anteriormente, las naciones lati-  
noamericanas, al igual que los países de origen colonial de  
otros continentes, se crearon mediante la violencia. Para  
Fanon, colonialismo y violencia son inseparables.<sup>81</sup> Antonio  
Tenorio Adame lo llama "simbiosis violencia-desarrollo des-  
igual, o de minoría".<sup>82</sup> Los aspectos principales de esta re-  
lación determinan hasta hoy las estructuras en el imperialis-  
mo.

Frederic Wertham hace resaltar:

- 1) "la amenaza o uso de la fuerza física contra  
la población colonial",
- 2) "la violencia oculta bajo la forma de hambre,  
desnutrición y exceso de trabajo",
- 3) "la repartición de las posesiones coloniales  
entre las grandes potencias".<sup>83</sup>

<sup>81</sup>Fanon, Frantz. Los condenados de la tierra, Ibid, p. 58.

<sup>82</sup>Adame, Antonio Tenorio, Ibid, p. 75.

<sup>83</sup>Wertham, Fredric. La señal de Caín (Sobre la violencia hu-  
mana), México, Siglo XXI, 1971, p. 83.

El uso de la violencia física en contra de la población es el control central en la mayoría de los países del Tercer Mundo. No se gobierna con poder auténtico sino con terror. Eso puede presentarse en forma constante como actualmente ocurre en el Paraguay en donde la tiranía no tiene absolutamente ninguna base en las masas. El partido oficial se apoya exclusivamente en el ejército y en la policía, cuyo perfeccionamiento se supervisa por los militares del Pentágono. El terror también tiene otro tipo de manifestarse en formas más ocultas, brotando solamente en ocasiones en las cuales el Estado se ve amenazado en su sustancia como sucedió en México en 1968.

La ignorancia de la vida humana, la selección arbitraria de las víctimas en acciones incalculables producen en la población sentimientos de inseguridad, de horror y de pánico. La violencia así usada es una forma de enajenar al hombre de manera directa y brutal despreciándolo como individuo humano.

En la historia de un país en general no se descubre abiertamente su cara verdadera, pero ahora sí existen varios testimonios de actos violentos de esta índole. François Bourricaud analiza varias situaciones de violencia en la América Latina, sobre todo en la historia del Perú y de la más reciente de Colombia, de esta manera postulando la necesidad de publicar y clasificarlas para su mejor interpretación.<sup>84</sup>

<sup>84</sup>Bourricaud, François. "La violencia en América Latina" en Mundo Nuevo, Núm. 48, París, junio 1970, pp. 4-10.

Eduardo H. Galeano presenta crónicas de "la permanente violencia de los opresores nacionales y extranjeros de todas partes".<sup>85</sup> En su estudio sobre Guatemala se desarrolla detalladamente cómo se resuelve el mantenimiento de la "tranquilidad" a través de la "quietud" de los cementerios como "típico caso de paz americana".<sup>86</sup>

La lista de acontecimientos de torturas, desaparecimientos, de robo, de corrupción y de injusticia es inmensamente larga. Juan José Arévalo revela el proceso histórico hacia la "nueva colonización" en Guatemala: asesinatos a la manera de la "Ley de Fuga", asesinatos por el robo de un dólar aniquilando aun el menor sentido de justicia moral.<sup>87</sup> Alfonso Meluk presenta ejemplos muy parecidos en Colombia: "Muertos. Atracos. Violaciones. Sangre. Sangre. Día tras día."<sup>88</sup> Así llega a ser la atmósfera en una sociedad en la cual los valores humanos se menosprecian constantemente por las autoridades mismas.

La prisión no solamente significa estar físicamente

---

<sup>85</sup> Galeano, Eduardo H. Violencia y enajenación, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1971, Presentación.

<sup>86</sup> Galeano, Eduardo H. Guatemala país ocupado, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1967, p. 47.

<sup>87</sup> Arévalo, Juan José. Antikomunismo en América Latina, México, Edit. América Nueva, 1959, p. 33.

<sup>88</sup> Meluk, Alfonso. Etiología de la delincuencia en Colombia, Bogotá, Edic. Tercer Mundo, 1969, p. 103.

preso sino estar expuesto a las crueldades más sádicas de los oficiales y sus ayudantes cómplices: torturas primitivas hasta las formas más refinadas.<sup>89</sup> La historia de los Trujillo en la República Dominicana es testimonio de un terror in comparable: control absoluto, violencia total, campos de concentración, asesinatos abiertos y "suicidios".<sup>90</sup>

Basta enterarse de las publicaciones diarias para ver que el segundo punto de Wertham, de la violencia oculta, tampoco se ha resuelto. El hambre y la desnutrición en el Tercer Mundo representan, en comparación con el alto desarrollo de los países dominantes, un desnivel que incluye la violencia como algo inevitable: observar un rumbo como el "Pedregal" en México, D. F. o "Miraflores" en Lima y contemplar al mismo tiempo los alrededores de estas grandes capitales basta para darnos cuenta con qué violencia totalizadora se ha llegado a tales contrastes en las condiciones de vida.

La cara verdadera de la dominación del imperialismo y su "monopolio de la violencia"<sup>91</sup> ya no se dejan ocultar. Lo alarmante es el uso tan mecánico y burocrático de la violencia. Con la militarización y el entrenamiento anticomunista

---

<sup>89</sup> Chamorro, Pedro Joaquín. Estirpe sangrienta. Los Somoza, México Patria y Libertad, 1957, p. 7.

<sup>90</sup> Bustamante, Gregorio R. Una satrapía en el Caribe, Guatemala, Edic. del Caribe, 1949, cap. I.

<sup>91</sup> Ianni, Octavio, *Ibid*, p. 86.

que reciben algunos ejércitos latinoamericanos subsidiados por "el hermano fuerte", los Estados Unidos demuestran la base en el apoyo de la violencia en cuestiones de la "seguridad nacional" de las sociedades latinoamericanas y de la "seguridad continental".

Con la centralización de la violencia estatal los hechos violentos se integran en una situación de violencia total. Se habla de violencia estructural y de violencia institucional. La violencia de las estructuras capitalistas e imperialistas enajena al hombre en la manera de producción, en el burocratismo anónimo, en los medios de masa y en el sistema de consumo encarcelándolo en la "cultura de la violencia".

92

La violencia institucionalizada controla al hombre aplastándolo en su enajenación: los políticos, los militares, los juristas, los curas y pedagogos transforman la mente, la emoción y el cuerpo del individuo según los intereses de las fuerzas de represión.

El ser humano en nuestra sociedad latinoamericana se ve oprimido por la enajenación y la violencia en dependencia mutua y totalizadora. Provocado por el clima permanente de la violencia ejercida por los poderosos del Estado se vislumbra la otra cara de la violencia. Marx lo presentó como el "otro papel en la historia", como el "papel revolucionario".<sup>93</sup>

<sup>92</sup>Ianni, Octavio, Ibid, p. 86.

<sup>93</sup>Engels, Federico, Ibid, p. 177.

Sus palabras célebres de la violencia como "la comadrona de toda vieja sociedad que anda grávida de otra nueva; de que es el instrumento con el cual el movimiento social se impone y rompe formas políticas enrigidecidas y muertas",<sup>94</sup> expresan y explican lo que es la "contra-violencia". Marx ve en esta forma de la violencia una etapa inevitable en el proceso histórico-natural para el nacimiento de una nueva sociedad.<sup>95</sup>

Lenin dice radicalmente que esta violencia del presente está totalmente justificada en cuanto garantiza la no-violencia del futuro. En su análisis del Estado y la revolución llega a la conclusión de que la única manera de superar al Estado represivo es mediante la revolución violenta.<sup>96</sup>

La violencia libertadora es una respuesta. No es violencia que surge de la nada: "...no es en principio su violencia (de los pueblos oprimidos) es la nuestra, invertida,..."<sup>97</sup> aclara Sartre.

En la contra-violencia intervienen principalmente dos factores: el factor emotivo y el racional. El odio en el individuo hacia el opresor llega a constituir una furia ina-

<sup>94</sup>Engels, Federico, *Ibid*, p. 177. Véase también Lenin, V. I. El estado y la revolución, *Ibid*, pp. 28-29

<sup>95</sup>Lenin, V. I. El estado, *Ibid*, pp. 217 ss.

<sup>96</sup>Lenin, V. I. El estado, *Ibid*, p. 30.

<sup>97</sup>Sartre, Jean Paul, Prefacio de Frantz Fanon, Los condenados de la tierra, *Ibid*, p. 17.

quantable que en un momento crítico estalla para contrarrestar y superar la violencia ejercida sobre él. ¡"...que mi pueblo, Guatemala, encuentre el cauce de su cólera, el camino de su libertad", escribe el psiquiatra César Meza!<sup>98</sup> Esta violencia no es "irracional". El movimiento en contra del opresor indica implícitamente el pensamiento del cambio hacia un equilibrio en la justicia. La contra-violencia como terapia también es el punto de arranque de Frantz Fanon, es "liberación" y es la única posibilidad de realización del individuo opresivo.<sup>99</sup> Ya Sorel le dió un "valor ético" a la violencia "cuando se manifiesta a través de la lucha de clases."<sup>100</sup>

Hannah Arendt analiza más desapasionadamente la contra-violencia considerando que el hombre en el estado moderno se ve privado de sus derechos y necesidades humanas de actuar: "La facultad de acción convierte al hombre en un ser político".<sup>101</sup> Al tomar en cuenta que filosóficamente visto "actuar es la respuesta humana al hecho de haber nacido"<sup>102</sup> entendemos el fuerte impacto que tiene la imposibilidad de la participación política en el hombre en una situación límite.

---

<sup>98</sup> Meza, César. El colérico (borderline), México, Edit. Joaquín Mortiz, 1970, nota introductoria.

<sup>99</sup> Fanon, Frantz. Los condenados de la tierra, *Ibid*, Cap. I.

<sup>100</sup> Sorel, George, citado por Lara Saenz, Leoncio. "La violencia en América Latina ¿Alternativa o imperativo?" en Nuevo Mundo, núm. 41, Buenos Aires, nov. 1969, p. 18.

<sup>101</sup> Arendt, Hannah, *Ibid*, p. 73.

En el factor racional se trata de la concientización política y moral del individuo o de grupos sociales que llega a la convicción de que la acción violenta es la única respuesta para lograr los cambios sociales anhelados. Al igual que en el factor afectivo interviene la razón, la racionalidad empieza a buscar soluciones cuando el hombre se siente "conmovido".<sup>103</sup> En esto estriba la característica del compromiso humano: la razón y la emoción se dirigen concertadamente hacia la misma meta.

Influido ideológicamente por la doctrina marxista y por las obras y ejemplos que pusieron Mao-Tse-Tung en China, Ho-Tschi-Minh en Vietnam y Fidel Castro en Cuba, algunos grupos de hombres han llegado a entender la contra-violencia como el medio legítimo del ser oprimido para su liberación.

Además, en el espíritu revolucionario de liberación cada país tiene sus héroes nacionales en los cuales los movimientos actuales se apoyan. Fidel Castro entendió la revolución cubana como la continuación y la conclusión de la revolución nacional anticolonial que proclamó José Martí a fines del siglo pasado.<sup>104</sup> En Venezuela Douglas Bravo de la FALN (Fuerzas Armadas de Liberación Nacional) citó a Simón Bolí-

---

<sup>102</sup>Arendt, Hannah, Ibid, p. 73.

<sup>103</sup>Arendt, Hannah, Ibid, p. 59.

<sup>104</sup>Debray, Régis. Revolución en la revolución, La Habana, 1967, p. 20.

var para enfocar la necesidad de la lucha armada.<sup>105</sup> El movimiento insurreccional de Tupac Amaru en contra de los conquistadores en el Perú es otro ejemplo frecuentemente citado de defensa legítima, mucho antes de que la ideología marxista-leninista entrara en este continente.

La nueva conciencia política que incluye la necesidad de cambios radicales aparece en una minoría de hombres americanos. Pero la minoría está creciendo. De acuerdo con Herbert Marcuse participan más aquellos grupos sociales que están "(relativamente) libres de los intereses y aspiraciones conservadoras e integradoras."<sup>106</sup> La oposición militante se encuentra entre jóvenes de la clase media, estudiantes, intelectuales, empleados, pero también entre obreros y campesinos y hasta entre el lumpemproletariado. Además, algunos curas se han vuelto revolucionarios dándole un nuevo sentido a su misión eclesiástica.

La protesta estudiantil o la violencia juvenil abarca todo el continente; es "un fenómeno general, en proceso de expansión".<sup>107</sup> La radicalización de los jóvenes crece mientras menos posibilidades reales existen para "canalizar sus

<sup>105</sup> Bravo, Douglas. "Guerra de guerrillas en Venezuela", en Lateinamerika Ein zweites Vietnam? (La América Latina ¿Un segundo Vietnam?), Hrsg. Giangiacomo Feltriní, Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 1968, p. 339.

<sup>106</sup> Marcuse, Herbert. Un ensayo sobre la liberación, Ibid, p. 59.

<sup>107</sup> Varios. Hablan los jóvenes de América Latina. Recientes documentos producidos por la juventud latinoamericana, Buenos Aires, Edic. Búsqueda, 1973, p. 40.

aspiraciones de cambio",<sup>108</sup> dicen ellos mismos. Los estudiantes entienden en parte la lucha como "una expresión de clase marxista".<sup>109</sup> Su problemática en pertenecer a la clase media y a la vez ser de "las vanguardias revolucionarias" no indica necesariamente "la vinculación efectiva" de ellos "con las fuerzas reales", con el proletario industrial, observa Ruy Mauro Marini.<sup>110</sup> Otros grupos de estudiantes oscilan dentro de la "nueva izquierda" de un extremo a otro y toman la lucha como "algo anárquico, individualista".<sup>111</sup> Esta dualidad o más bien dispersión en el movimiento estudiantil, causa mucha tensión y no-comunicación entre ellos mismos, sin embargo, la rebelión juvenil "anticapitalista", "antiimperialista", "antiestablishment" ha contribuido a despertar la conciencia y la comprensión para las estructuras de violencia en la sociedad actual. Los movimientos sindicalmente organizados de obreros -como existen en la Argentina<sup>112</sup>- podrían llegar a ser un gran obstáculo para varios regímenes dictatorio-imperialistas. Ya que el problema consiste en que el trabajo significa ascender a la clase de la "pequeña burguesía", lo que indica en general que existe muy poca conciencia de cla-

---

<sup>108</sup>Varios. Hablan los jóvenes..., Ibid, p. 43.

<sup>109</sup>Green, Gil. La nueva izquierda ¿Anarquista o marxista?, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1972, p. 18.

<sup>110</sup>Marini, Ruy Mauro, Ibid, p. 27

<sup>111</sup>Green, Gil, Ibid, p. 18.

<sup>112</sup>Véase Suárez, Carlos. "Argentina: El pueblo se enfrenta a la dictadura de los monopolios", en Cuadernos Americanos, núm. 3, México, mayo-junio, 1973.

se entre los obreros.

La participación revolucionaria de los campesinos es aún más escasa que la del obrero. Gerrit Huizer interpreta "la resistencia al cambio" principalmente como "autodefensa" del campesino y llega a la conclusión de que "mientras más se resistan al cambio las élites latinoamericanas, más radicales se volverán las demandas y los medios de lucha del campesinado".<sup>113</sup>

Los muy marginados del lumpemproletariado a veces participan en movimientos de cualquier índole atraídos por la violencia. Ellos no tienen nada que perder.

La Iglesia refleja dentro de su sistema el gran afán de mantener el status quo. Sin embargo, destacan algunas curas que no solamente luchan por la renovación de la Iglesia sino que toman al pie de la letra lo que "el Evangelio implica, en forma prioritaria, la solidaridad total con los oprimidos".<sup>114</sup>

La forma más organizada y eficaz de la contra-violencia es sin duda la guerrilla. Entendemos por guerrilla acciones violentas de hombres conscientes en su convicción po-

---

<sup>113</sup> Huizer, Gerrit. El potencial revolucionario del campesino en América Latina, México, Siglo XXI, 1973, p. 346.

<sup>114</sup> Allaz, Tomás G. La iglesia contra la pared, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1971.

lítica, moral o ideológica. En el movimiento guerrillero se ha superado la separación entre teoría y acción de la oposición política y el conflicto entre la razón y la emoción en el individuo. El objetivo de la guerrilla actual en la América Latina es "implantar el socialismo, para lo cual trata de despertar la conciencia anticapitalista y antiimperialista, y politizar a los sectores oprimidos mientras hace la lucha armada".<sup>115</sup>

Ernesto Che Guevara vió en la acción guerrillera en América "la vía correcta" y el "eje central de la lucha".<sup>116</sup> Su formación ideológica se basó particularmente en el marxismo-leninismo y en la revolución cubana de Fidel Castro con cuyas experiencias desarrolló sus tácticas de la guerrilla.<sup>117</sup> Tanto Che Guevara como Regis Debray parten en sus instrucciones sobre la lucha guerrillera de la situación real de la América Latina, en donde las condiciones de los Andes en Bolivia no son las mismas que las de un país del Caribe. Una acción lograda hoy no garantiza que se logre mañana. Las premisas del "Che" son: "Movilidad constante, vigilancia

---

<sup>115</sup> Monteforte, Toledo, Mario. "La violencia en Centro-América" en Cuadernos Americanos, México, 1971, núm. 3, mayo/junio, p. 7.

<sup>116</sup> Guevara, Ernesto Che. "Guerra de guerrillas: un método" en Che teoría y acción, México, Edit. Extemporáneos, 1972. p. 134.

<sup>117</sup> Guevara, Ernesto Che, Ibid.  
Guevara, Ernesto Che. Pasajes de la guerra revolucionaria, México, Edic. Era, 1969.  
Guevara, Ernesto Che. El diario del Che en Bolivia, México, Siglo XXI, 1968.

constante, desconfianza constante"<sup>118</sup> haciendo de la guerrilla una organización con sus propias leyes y tácticas.

Hay que distinguir entre la guerrilla urbana y la guerrilla rural. Los Tupamaros -el "Movimiento de Liberación Nacional" en el Uruguay- llaman los dos objetivos principales de la guerrilla urbana: "crecer" y "debilitar al enemigo".<sup>119</sup> Sus medios tácticos para sus golpes sorpresivos son: "el sabotaje", "el ataque a integrantes de las fuerzas represivas", "la represalia", "el atentado dinamitero", "el secuestro y la cárcel revolucionaria", "operativos de pertrechamiento", "el copamiento del domicilio", "el operativo de propaganda armada."<sup>120</sup>

La guerrilla rural necesita ante todo el apoyo popular. Su lucha es más abierta con enfrentamientos a tropas del ejército. Es más constante y continua; la comunicación y el movimiento son más lentos. Las descripciones de Che Guevara sobre la lucha en Cuba y en Bolivia son testimonios de la amplia dimensión que pueden lograr pequeños núcleos guerrilleros.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Guevara, Ernesto Che, "Guerra de guerrillas...", *Ibid*, p. 191.

Véase también Debray, Regis, *Ibid*.

<sup>119</sup> Tupamaros, M.L.N. Actos Tupamaros, Buenos Aires, Schapire Editor, 1971, p. 9.

<sup>120</sup> Tupamaros, M.L.N., *Ibid*, pp. 9-19; Véase también Costa, Omar. Los Tupamaros, México, Edic. Era, 1972, pp. 60-77.

<sup>121</sup> Guevara, Ernesto Che. Pasajes..., *Ibid*, El diario..., *Ibid*.

La problemática de la contra-violencia consiste en la violencia con la cual los grupos en el poder contestan. El enemigo estatal es mucho más fuerte. La policía y el ejército de un país dependiente representan más que la autoridad gubernamental. Forman parte del plan estratégico del imperialismo en todo el mundo. La violencia y la contra-violencia se retroalimentan en forma dialéctica. Igualmente el terror ha encontrado su respuesta en el terrorismo, que se manifiesta como la parte más espantosa y absurda de la contra-violencia porque imita al terror arbitrario. Terror y terrorismo se condicionan y provocan mutuamente teniendo en común el efecto calculado del horror.<sup>122</sup>

De esta manera la violencia revolucionaria llega a ser irracional. Sin el fin que la justifique como medio pierde su legitimidad, su fuerza y su autenticidad. La violencia por la violencia es algo absurdo.

El proceso histórico de la transformación socioeconómica, política, ideológica y cultural de los pueblos subdesarrollados es liberalizador y doloroso a la vez. El momento marca acentuadamente la interrupción de conceptos imperialistas anticuados y la renovación de la sociedad en el despertar y en el luchar por los pueblos del Tercer Mundo.

<sup>122</sup>Hacker, Friedrich. Terror Mythos-Realität Analyse (El terror mito-realidad análisis), Wien-München-Zürich, Verlag Fritz Molden, 1974. Friedrich Hacker tomó como punto de arranque los acontecimientos durante los juegos olímpicos en Munich 1972 y estudia las causas de los fenómenos de terror y terrorismo que actualmente logran espantar y angustiar a todo el mundo con un efecto tremendo.

## B I B L I O G R A F I A

### PRIMER CAPITULO

- Adame, Antonio Tenorio. Juventud y violencia, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Allaz, Tomás G. La iglesia contra la pared, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1971.
- Arendt, Hannah. Sobre la violencia, México, Joaquín Mortiz, 1970.
- Arévalo, Juan José. Antikomunismo en América Latina, México, Edit. América Nueva, 1959.
- Arzumanian, A. El imperialismo, Buenos Aires, Edit. Cartago, s.f.
- Bourricaud, François. "La violencia en América Latina", en Mundo Nuevo, 48, París, junio 1970.
- Bravo, Douglas. "Guerra de guerrillas en Venezuela" en Lateinamerika Ein zweites Vietnam? (La América Latina ¿Un segundo Vietnam?), Hrsq. Giangiacomo Feltrinì, Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 1968.
- Bustamante, Gregorio R. Una satrapía en el Caribe, Guatemala, Ediciones del Caribe, 1949.
- Cardoso, Fernando, Enrique. Ideologías de la burguesía industrial en sociedades dependientes, México, Siglo XXI, 1971.
- Cardoso, Fernando, Enrique y Faletto, Enzo. Dependencia y desarrollo en América Latina, México, Siglo XXI, 1969.
- Ceceña Cervantes, José Luis. Superexplotación, dependencia y desarrollo, México, Edit. Nuestro Tiempo.
- Chamorro, Pedro Joaquín. Estirpe sangrienta, Los Somoza, México, Patria y Libertad, 1957.

- Contreras, Mario - Sosa, Ignacio. Latinoamérica en el siglo XX, 1898-1945, Textos y documentos, Tomo I, México, U.N.A.M., 1973.
- Cornu, A. "La idea de la alienación en Hegel, Feuerbach y Marx" en Revista de Guatemala, seg. época, año I, 4, vol. IV, 1952.
- Costa, Omar. Los Tupamaros, México, Edic. Era, 1972.
- Debray, Régis. Revolución en la revolución, La Habana, 1967, s.e.
- Derbez, Jorge. Prometeo encadenado, Ensayo sobre la violencia y la crisis actual, México, Edit. Samo.
- Díaz del Castillo, Bernal. Historia de la conquista de Nueva España, México, Edit. Porrúa, 1972.
- Engels, Friedrich. Anti-Dühring, México, Edit. Grijalbo, 1964.
- Fanon, Frantz. Los condenados de la tierra, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Fanon, Frantz. Piel negra, máscaras blancas, Uruguay, Schapire Ed. 1974.
- Feuerbach, Ludwig. Wesen des Christentums (Esencia de la religión), Bd. 2, Berlín 1956.
- Frank, Andre Gunder. Lumpenburguesía: Lumpendesarrollo, México, Edic. Era, 1971.
- Frank, Andre Gunder; Puiggrós, Rodolfo; Laclau, Ernesto. América Latina ¿Feudalismo o capitalismo?, Bogotá, Edit. La oveja negra, 1972.
- Freud, Sigmund. Abriss der Psychoanalyse (Esquema del psicoanálisis), Frankfurt/m., Fischer Taschenbuchverlag, 1972.
- Freud, Sigmund. "Más allá del principio del placer" (1920) en Psicología de las masas, 4a. ed., Madrid, Alianza Edit., 1974.

- Furtado, Celso. Obstacles to development in Latin America (Obstáculos en el desarrollo de la América Latina), New York, Anchor Books, 1970.
- Galeano, Eduardo H. Guatemala país ocupado, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1967.
- Galeano, Eduardo H. Violencia y enajenación, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1971.
- Gerassi, John. The great fear in Latin America (El gran miedo de América Latina), New York, Collier Books, 1965.
- Grabendorf, Wolf. Lateinamerika - wohin? Informationen und Analysen (¿A dónde va la América Latina? Informaciónes y análisis), München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1970.
- Graciarena, Jorge. Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- Green, Gil. La nueva izquierda ¿Anarquista o marxista?, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1972.
- Greene, Félix. El enemigo lo que todo latinoamericano debe saber sobre el imperialismo, México, Siglo XXI, 1973.
- Guevara, Ernesto Che. "Guerra de guerrillas: un método" en Che teoría y acción, México, Edit. Extemporáneos, 1972.
- Guevara, Ernesto Che. El diario del Che en Bolivia, México, Siglo XXI, 1968.
- Guevara, Ernesto Che. Pasajes de la guerra revolucionaria, México, Edic. Era, 1969.
- Gurméndez, Carlos. El secreto de la alienación, Barcelona, Edic. 62, 1967.
- Gutiérrez Santos, Luis. Planteamiento de la necesidad del cambio estructural en América Latina, México, B. Costa-amic, 1969.

- Hacker, Friedrich. Terror Mythos-Realität Analyse (El terror mito-realidad análisis), Wien-München-Zürich, Verlag Fritz Molden, 1974.
- Hartmann, Nicolai. Die Philosophie des deutschen Idealismus I. Teil Fichte, Schelling und die Romantik (La filosofía del idealismo alemán, I. parte, Fichte, Schelling y el romanticismo), Berlín, Walter der Gruyter, 1960.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Phänomenologie des Geistes (Fenomenología del espíritu), Hrgb. Joh. Hoffmeister, Hamburg, Felix Meiner Verlag, s.f.
- Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Hirschmann, Albert O. Ideologies of economic development in Latin America (Ideologías del desarrollo económico en la América Latina), New York, The Twentieth Century Fund, 1961.
- Huizer, Gerrit. El potencial revolucionario del campesino en América Latina, México, Siglo XXI, 1973.
- Ianni, Octavio. Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina, México, Siglo XXI, 1970.
- Kaiser, August. "Aggressivität als anthropologisches Problem" (La agresión como problema antropológico), en Arno Plack, Der Mythos vom Aggressionstrieb (El mito del instinto de la agresión), München, List Verlag, 1973.
- Lara Saenz, Leoncio. "La violencia en América Latina ¿Alternativa o imperativo?", en Mundo Nuevo, núm. 41, Buenos Aires, nov. 1969.
- Lenin, V. I. El estado y la revolución, 7a. ed., Buenos Aires, Edit. Auteo, 1974.

- Lenin, V. I. El imperialismo, etapa superior del capitalismo, 7a. ed., Buenos Aires, Edit. Polémica, 1974.
- Lorenz, Konrad. Das sogenannte Böse, Zur Naturgeschichte der Aggression (La agresión, el pretendido mal), Wien, Dr. Borotha-Schoeler Verlag, 1963.
- Marcuse, Herbert. Contrarrevolución y revuelta, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1975.
- Marcuse, Herbert. Un ensayo sobre la liberación, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969.
- Mariátegui, José Carlos. Ensayos de interpretación de la realidad peruana, I, Lima, Edit. "Librería Peruana", 1934.
- Marini, Ruy Mauro. Subdesarrollo y revolución, México, Siglo XXI, 1969.
- Marx, Karl. Ökonomisch-philosophische Manuskripte (Manuscriptos: económico-filosóficos) (1844), MEW Ergänzungsband I. Teil, Stuttgart, Grönerverlag, 1970.
- Marx, Karl. Texte zu Methode und Praxis, Bd. 2, Pariser Manuskripte (1844) (Manuscriptos 1844), Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 1956.
- Meluk, Alfonso. Etiología de la delincuencia en Colombia, Bogotá, Edic. Tercer Mundo, 1969.
- Meza, César. El colérico (borderline), México, Edit. Joaquín Mortiz, 1970.
- Monteforte Toledo, Mario. "La violencia en Centro-América", en Cuadernos Americanos, núm. 3, México, mayo/junio 1971.
- Myrdal, Gunnar. Economic Theory and underdeveloped Regions (Teoría económica y regiones subdesarrolladas), New York, Harper & Row Publisher, 1971.

- Pappenheim, Fritz. La enajenación del hombre moderno, México, Edic. Era, 1965.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Picon-Salas, Mariano. De la conquista a la independencia, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Plack, Arno. Der Mythos vom Aggressionstrieb (El mito del instinto de la agresión), München, List Verlag, 1973.
- Sartre, Jean Paul. Colonialismo y neocolonialismo, Buenos Aires, Edit. Losada, 1965.
- Sartre, Jean Paul. "Prefacio", en Frantz Fanon, Los condenados de la tierra, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Schleifstein, Josef. Einführung in das Studium von Marx, Engels und Lenin (Introducción a los estudios de Marx, Engels y Lenin), München, Becksche Verlagsbuchhandlung, 1972.
- Senghaas, Dieter. Aggressivität und kollektive Gewalt (La agresión y la violencia colectiva), Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1971.
- Suárez, Carlos. "Argentina: El pueblo se enfrenta a la dictadura de los monopolios", en Cuadernos Americanos, núm. 3, México, mayo/junio, 1973.
- Tupamaros M.L.N. Actos Tupamaros, Buenos Aires, Schapire Editor, 1971.
- Uricoechea, Fernando. Intelectuales y desarrollo en América Latina, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.
- Varios. Hablan los jóvenes de América Latina, Recientes documentos producidos por la juventud latinoamericana, Buenos Aires, Edic. Búsqueda, 1973.

- Varios. Tercer mundo vs. imperialismo, México, Edic. "El caballito", 1973.
- Villegas, Abelardo. Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano, México, Siglo XXI, 1972.
- Yuskovic, Pedro. Acusación al imperialismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Wertham, Fredric. La señal de Caín (sobre la violencia humana), México, Siglo XXI, 1971.
- Zahar, Renate. Colonialismo y enajenación, contribución a la teoría política de Frantz Fanon, México, Siglo XXI, 1972.
- Zea, Leopoldo. Latinoamérica y el mundo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1960.

#### Referencias especiales

- Excélsior, México, Lunes, 11 de noviembre de 1974.
- Illescas, Carlos. Clase universitaria: La novela de la violencia, U.N.A.M., 1º sem. de 1973, apuntes en clase.

## II. LA NOVELA DE LA VIOLENCIA

### 1. LOS ANTECEDENTES DE LA NOVELA DE LA VIOLENCIA

#### a) Los aspectos sobresalientes en la literatura del siglo XIX

El escritor Gabriel García Márquez opina en una entrevista acerca de la literatura latinoamericana lo siguiente: "Tengo la impresión de que todos los escritores latinoamericanos están escribiendo el mismo libro. A través de libros diferentes, apuntando características diversificadas estamos esclareciendo una misma realidad".<sup>1</sup>

Ya en el siglo XIX empezaba a configurarse una preocupación dirigida a descubrir América desde el punto de vista literario, concentrándose esta preocupación más y más en la búsqueda del hombre latinoamericano de su identidad. Consciente e inconscientemente están presentes algunas preguntas principales en la novela latinoamericana que representan algo como "conciencia continental":

---

<sup>1</sup>García Márquez, Gabriel. "Entrevista con..." del Diario Popular, Lisboa, en Excélsior, México, 5 de junio de 1975, p. 21A.

¿Quién soy yo?

¿Qué es mi país?

¿Qué es América?

¿Cuál es mi posición en este complejo de nuestro continente?

¿Cómo encuentro la trascendencia individual y colectiva de mí, de mi país, y de la América Latina?

Estos puntos claves se desarrollaron en el siglo pasado alrededor de la problemática entre "tradición y rebelión", del "problema del idioma", de "las fórmulas del Americanismo" y del "afán europeizante".<sup>2</sup>

Los enfoques han surgido de manera muy divergente según la posición que toma el escritor en su tiempo, en su lugar y en conexión con su compromiso personal literario. El camino a seguir desde el inicio de una novela verdaderamente latinoamericana hacia la "nueva" y la "novísima novela" actual es largo y a veces laberíntico. Se caracteriza por una pluralidad de ideas y de conceptos, de estilos y de técnicas, de influencias nacionales y extranjeras y de fantasías e imaginaciones. La realidad se abre a veces claramente y en otras ocasiones se presenta en forma intrínseca y multiforme.

En el siglo XIX predominaba la cuestión del enfrenta-

---

<sup>2</sup>Henriquez Ureña, Pedro. "Seis ensayos en busca de nuestra expresión", en Obra crítica, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 241-271.

miento del hombre a la naturaleza, a la condición y al destino de América, mientras que en este siglo la insistencia gira más bien alrededor de "autocuestionamientos".<sup>3</sup> Dicho de otra manera, la novela empezó a explorar el "estar" del hombre latinoamericano para profundizar más adelante en el "ser". La novela tradicional del siglo pasado le parece a Carlos Fuentes como "una forma estática dentro de una sociedad estática"<sup>4</sup>, lo cual quiere decir que la narrativa reflejaba en proyección directa la realidad que se captaba tal como aparecía.

En la multiplicidad simultánea y sucesiva de corrientes literarias que además se mezclan, destacan claramente algunos movimientos de mayor importancia. No los vamos a localizar dentro de las literaturas nacionales. Pues no se trata de generalizar pero la diferenciación se encuentra más "en los distintos centros de gravedad formados por elementos históricos, políticos, económicos y sociales, que en las conciencias nacionales correspondientes".<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup>Martínez, José Luis. "Unidad y diversidad", en César Fernández Moreno, América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1972, p. 74.

<sup>4</sup>Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969, p. 14.

<sup>5</sup>Ferdinandy, María Magdalena. "Rudolf Grossmann: Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur" (Historia y problemas de la literatura latinoamericana), en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, núm. 233, 1969, p. 563.

Los historiadores de la literatura tratan la clasificación de los momentos literarios culminantes del siglo pasado de manera parecida. Enrique Anderson Imbert subraya las tendencias culturales del romanticismo en su principio, culminación y en su paso al parnaso y al naturalismo.<sup>6</sup> En la Historia de la literatura hispanoamericana de Angel Valbuena destacan los movimientos del romanticismo, de la novela sentimental y de la poesía gauchesca.<sup>7</sup>

El romanticismo que se desarrolló bajo la influencia europea, en particular de la francesa, no tomó el camino de rebelión del poeta o de su aislamiento social, características que se dejan sentir en el romanticismo europeo. El poeta latinoamericano romántico se quedó dentro de los lazos que lo "ligaban a la tierra y a la familia y a las costumbres tradicionales".<sup>8</sup> Actualmente se utilizan descripciones románticas en forma de ironía por el contenido de una realidad oculta y cruel: "Aunque el niño creciera en soledad por aquellos parajes, revolcándose entre las malezas, alimentándose de frutas silvestres, abandonado al cuidado de la congregación de viudas, poca gente quiso acreditar en la historia contada por las ancianas alucinadas..."<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 471-472.

<sup>7</sup> Valbuena Briones, Angel. Literatura hispanoamericana, Tomo V de la Historia de la literatura española, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 4a. ed., p. 559.

<sup>8</sup> Henríquez Ureña, Pedro, *Ibid*, p. 116.

<sup>9</sup> Silva, Lincoln. Rebelión después, *Ibid*, p. 11.

El costumbrismo, con su ambiente de folklore, con descripciones de la vida cotidiana en tipos populares -sobre todo en las páginas que se acercan ya al realismo- da la imagen del gran contraste en un mundo que empieza a entrar en el proceso de la industrialización. El costumbrismo del siglo XIX ha influido a toda narración posterior de manera evolutiva pasando a niveles descriptivos más profundos. Adriano González León usa cuadros costumbristas en su novela País portátil<sup>10</sup>, novela muy actual que se basa en la realidad de la violencia imperialista y antiimperialista. Las imágenes costumbristas dispersas en el libro muestran, como en una fotografía, a la sociedad todavía en lo "estático", lo campesino y lo popular, que sigue formando parte de la visión contradictoria y caleidoscópica de la Venezuela de hoy.

La poesía gauchesca de la Argentina y del Uruguay reconoce en José Hernández, autor del Martín Fierro, a "uno de los ancestros de la novela actual por sus poderosas vibraciones anímicas y su aliento dramático", observa Luis Harss.<sup>11</sup> Este impacto vital se percibe en las novelas de muchos autores jóvenes actuales. Tanto Adriano González León como Lincoln Silva crean tensiones emocionales en situaciones límites, acompañadas por un discurso dramático de la acción.

---

<sup>10</sup> González León, Adriano. País portátil, Barcelona, Edit. Seix Barral, 1968.

<sup>11</sup> Harss, Luis. Los nuestros, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1966, p. 13.

Otro lazo entre la literatura del siglo pasado y la del siglo XX se anuncia en la prosa de los "civilizadores" o "pensadores" como Simón Bolívar, Andrés Bello y José Martí. Ellos empezaron a marcar una línea de creación literaria vinculada con la necesidad profunda de luchar por diversas causas de índole política, moral y cultural. José Martí, cuyas páginas expresaron su propósito de construir una sociedad más justa, se enlaza por supuesto con José Carlos Mariátegui y Ernesto Che Guevara.<sup>12</sup> La inspiración ideológica de ambos llevaron a la confrontación del yo consigo mismo en su contexto social, cuestión primordial en varias novelas y muy presente en la novela de la violencia.

Hay que subrayar entonces, que el "compromiso político y social" del escritor no es nada nuevo en la literatura latinoamericana. Lo que ha cambiado son varios factores determinantes -por ejemplo el punto de vista ideológico, la expresión literaria del mismo, la problemática de los personajes- pero indudablemente se comprueba su presencia y su importancia en las corrientes literarias del siglo XX.

#### b) El modernismo

Literariamente este siglo empezó aproximadamente veinte años antes de su final con el movimiento del modernismo. Fue la primera manifestación literaria que se fijó en la con

---

<sup>12</sup>Martí, José. Nuestra América, Barcelona, Edit. Ariel, 1970.

temporaneidad abriendo el continente hacia ideas y tendencias universales. La aspiración de borrar el costumbrismo y el localismo como el afán de renovar el lenguaje y tomar una conciencia más amplia de su tiempo cambiaron profundamente la prosa y la poesía desde el modernismo.<sup>13</sup>

Las obras de los escritores dejaron de ser simples "documentos". De testigos externos de la realidad los autores se convirtieron en "testigos objetivos de su mundo interior", dice Augusto Roa Bastos, escritor y crítico paraguayo. "Y es aquí", sigue el mismo "en los hondones de la subjetividad, donde la presión de la realidad descubre y manifiesta modos nuevos de su esencia objetiva y posibilidades inéditas de comunicación interhumana, puesto que el escritor no está aislado del contexto social".<sup>14</sup> En este punto de la vinculación de la subjetividad interior con la objetividad exterior y esencial ya encontramos un lazo con la novela de la violencia, cuyos protagonistas se enfrentan a su ser más íntimo en el cual se percibe y se revela lo que está atrás de lo cotidiano en lo real. Esta característica de la novela de la violencia se deja remontar directamente al modernismo mien-

---

<sup>13</sup>Lafforgue, Jorge. "La nueva novela latinoamericana", en Nueva novela latinoamericana, Tomo I, Compilación de textos por..., Buenos Aires, Edit. Paidós 1969 (Letras Mayúsculas), p. 19.

<sup>14</sup>Roa Bastos, Augusto. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual", en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, Antología, México, U.N.A.M. Centro de estudios literarios, 1973, p. 53.

tras que otros aspectos son parte de una evolución al pasar las corrientes literarias. Hace constar Carlos Illescas que la novela de la violencia "parte del modernismo".<sup>15</sup>

Una de las figuras centrales del modernismo fue Rubén Darío, innovador en espíritu y forma poética, gran maestro de toda la palabra escrita en América Latina. En su tiempo le escribió Juan Valera: "Y usted ni imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia".<sup>16</sup>

En los relatos y en la poesía modernista -se escribieron pocas novelas- la nueva temática agotó la mitología universal. La renovación formal utilizó desde los metros antiguos hasta el verso libre, ambos convirtiéndose en un culto a la belleza y a la elegancia, a un refinamiento de la expresión y de los conceptos estéticos.<sup>17</sup> El arte se volvió "arte por el arte"; la fantasía florecía sin dogmatismos o compromisos como en el cuento "El Rubí", de Rubén Darío. La realidad se convirtió en algo extraño, lujoso y fabuloso como en "El palacio del sol".<sup>18</sup> En este cuento, lo poético, lo estético, con sus repeticiones en una descripción sobre

---

<sup>15</sup>Illescas, Carlos, Ibid.

<sup>16</sup>Darío, Rubén. Azul..., México, Edit. Nacional, 1973, p. 12.

<sup>17</sup>Véase Bueno, Salvador. Aproximaciones a la literatura hispanoamericana, La Habana, Instituto del Libro, 1967, pp. 82-83.

<sup>18</sup>Darío, Rubén, Ibid.

Berta, demuestra una actitud espiritual que escoge lo bello como máximo valor: "la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul".<sup>19</sup>

Todos los sentidos están en contacto con la narración de la fiesta del "rey patriarcal" en Ariel de José Enrique Rodó, cuando habla de "las telas, las joyas, los perfumes", de los "vientos, aves y plantas". La "libertad paradisial" se presenta como un ambiente exterior voluptuoso y complaciente mientras interiormente rige un "ascético egoísmo".<sup>20</sup> La expresión de pesimismo y decadencia acompañan el movimiento modernista de la exploración del lenguaje y de la sensación del placer artístico.

El afán de buscar expresiones adecuadas para una "nueva sensibilidad" con efectos impresionistas a base de sensaciones: como los juegos hiperestésicos, las trasposiciones visuales de los colores o los ejercicios de variaciones monocromas abrió infinitas posibilidades al lenguaje. En la novela de la violencia esta apertura de la expresión hace sentir atmósferas: "A las cansadas pude darme cuenta que todo lo que el soldado me dijo, no pasaba de un suceso sin norma ni forma, cuyo tono misterioso y truculento hacía parte de

---

<sup>19</sup> Darío, Rubén, *Ibid*, p. 71.

<sup>20</sup> Rodó, José Enrique. Ariel, Liberalismo y jacobinismo, ensayos, México, Edit. Porrúa, 1968, p. 82.

su enmarañada fantasía que como una especie de enredadera de sombras trepaba por las paredes de su conciencia".<sup>21</sup>

La herencia más importante del modernismo, ha sido hasta hoy el espíritu de renovación: explorar el lenguaje a fondo para causar placer y descubrir aperturas infinitas a la imaginación. Con el "ambicioso cosmopolitismo"<sup>22</sup> se introdujo una temática amplia de nuevos conceptos e ideas mundiales.

Al mismo tiempo empezó a enraizarse un "americanismo": todavía en forma oculta y fragmentaria a principios del siglo XIX, luego desarrollado por los románticos como "derivación de la independencia" y en el modernismo "restringido a lo hispanoamericano y opuesto a los Estados Unidos".<sup>23</sup> Ariel de Rodó es punto de partida de la aparición de un antiimperialismo en la literatura latinoamericana. Rodó expresó su preocupación por una "América d e s l a t i n i z a d a ... a imagen y semejanza del arquetipo del Norte" que "flota ya sobre los sueños de muchos sinceros interesados por nuestro porvenir..." y concluye: "Es necesario oponerle los límites que la razón y el sentimiento señalan de consuno".<sup>24</sup>

Esta toma de conciencia de tipo muy real surgió den-

---

<sup>21</sup> Silva, Lincoln, Ibid, p. 98.

<sup>22</sup> Bueno, Salvador, Ibid, p. 82.

<sup>23</sup> Bueno, Salvador, Ibid, p. 63.

<sup>24</sup> Rodó, José Enrique, Ibid, p. 35.

tro de un movimiento que se caracterizó por aspectos estéticos fácilmente predestinados a lograr una ruptura entre el momento histórico actual y el arte. Sin embargo, con el "doble compromiso" del modernismo "con las matrices culturales de occidente desnaturalizadas por efecto de la crisis europea" y "con la búsqueda de la autenticidad y originalidad de América y el hombre que la habita"<sup>25</sup> entra la inquietud y el dinamismo en los movimientos literarios.

c) La novela regional

La novela latinoamericana moderna recibía ya desde entonces impulsos, sin embargo, empezó a estructurarse como novela partiendo de las corrientes regionalistas.<sup>26</sup> Bajo el nombre del "regionalismo mundonovista"<sup>27</sup> o de la "era postmodernista"<sup>28</sup> se expresa la influencia directa del nuevo lenguaje del modernismo en un ambiente novelesco que todavía se mueve en el paisaje americano. La poesía siguió explorando en el nivel de la innovación del lenguaje como herencia del modernismo, mientras que la novela encontró sus raíces en la

---

<sup>25</sup>Jara Cuadra, René. "Tierra y mundo en la novela contemporánea", en Primer seminario internacional de literatura hispanoamericana, Universidad del Norte Antofagasta, Santiago de Chile, 1969, p. 57.

<sup>26</sup>Varios críticos están de acuerdo en este punto; Véase Alegría, Fernando. La novela hispanoamericana siglo XX, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 16.

<sup>27</sup>Alegría, Fernando, La novela..., Ibid, p. 16.

<sup>28</sup>Hamilton, Carlos D. "La novela actual de Hispanoamérica, Introducción", en Cuadernos Americanos, núm. 2, México, 1973, p. 224.

realidad amarga de los países latinoamericanos.

¿"Arte por el arte", "literatura pura" en contraposición con "credo político" y "compromiso social"? Los dos aspectos se dejan sentir en el desarrollo de la literatura latinoamericana del siglo XX. Al observar este proceso, Pedro Henríquez Ureña dice: "Una parte del grupo de los innovadores literarios empezó a interesarse en los problemas sociales, y la mayoría de los socialistas aprendieron la técnica de la nueva literatura". Como ejemplo de síntesis nombra a Pablo Neruda, "un atrevido innovador desde los dos puntos de vista, el social y el literario".<sup>29</sup>

Los novelistas al principio de este siglo presentaron al hombre frente a la naturaleza que era fuerte, dura y salvaje. El ser humano siendo como es partícula de ella, no la podía dominar: "Al humanizar la pampa, la selva, las montañas y los ríos, en realidad deshumanizaron al hombre".<sup>30</sup> También frente a los acontecimientos de un movimiento como lo fue la revolución mexicana el hombre se siente sin poder, sin planes conscientes de integración con lo que estaba pasando. En Los de abajo, novela de la revolución mexicana, publicada en 1916, el hombre sencillo ama "a la Revolución

---

<sup>29</sup> Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias, Ibid, p. 197.

<sup>30</sup> Alegría, Fernando. Novelistas contemporáneos hispanoamericanos, Antología, Intr. de..., Boston, Heath and Company, 1964, Introducción.

porque es la Revolución".<sup>31</sup> El deseo de dominar y de "ser dueños del valle, de las planicies, de la sierra...",<sup>32</sup> no puede realizarse; en cambio los hombres se mueren, olvidados y devorados por la naturaleza que los cubre con su niebla.

"Y así estamos nosotros: a reniega y reniega y a máte nos y mátenos...",<sup>33</sup> dice el protagonista Demetrio Macías dándose cuenta del momento cuando para él ya todo está perdido. La emoción lo llevó al movimiento armado.

La imagen del trasfondo histórico es la de un pueblo en el momento de su nacimiento a un cambio social muy profundo. Se describen episodios testimoniales en el ambiente del campo, en donde el habla es grosera y directa, como la violencia de la revolución. La vida humana tiene poco valor. En la glorificación de la violencia: "Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie",<sup>34</sup> se reconoce el destino inevitable del hombre americano.

La novela regional es naturalista y realista; se enlaza con la novela costumbrista del siglo XIX, con la diferencia de que ya existían aperturas muy amplias en el lenguaje

---

<sup>31</sup> Azuela, Mariano. Los de abajo. Novela de la revolución mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 128.

<sup>32</sup> Azuela, Mariano, *Ibid*, p. 138.

<sup>33</sup> Azuela, Mariano, *Ibid*, p. 133.

<sup>34</sup> Azuela, Mariano, *Ibid*, p. 72.

y en el espíritu. La novela regional abrió su conciencia política reconociendo elementos más sociales y humanos. El crítico Jorge Lafforgue subraya el nacer o renacer -tomando en cuenta los antecedentes del siglo XIX- de "la clara preocupación por exponer y denunciar los grandes fenómenos sociales del continente...".<sup>35</sup> Carlos Fuentes encuentra un cambio esencial a partir de la literatura de la revolución mexicana: "La certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica".<sup>36</sup> Hace constar por último Fernando Alegría que "contra el preciosismo de los discípulos de Darío surge una impetuosa necesidad de afrontar la condición del hombre hispanoamericano y de definirle en relación al medio ambiente inmediato y a sus posibilidades de evolución".<sup>37</sup>

Estas características principales, observadas por los tres críticos y escritores latinoamericanos, las podemos resumir diciendo que el novelista reaccionó ante las condiciones históricas y empezó a responsabilizarse. Aún retrasados los autores latinoamericanos iniciaron un descubrir intelectual y artístico de sus países.

Después de Los de abajo se publicaron varias novelas

---

<sup>35</sup>Lafforgue, Jorge, *Ibid*, p. 20.

<sup>36</sup>Fuentes, Carlos, *Ibid*, p. 14.

<sup>37</sup>Alegría, Fernando. La novela hispanoamericana siglo XX, *Ibid*, p. 10.

del tipo regionalista, criollista e indigenista. Destacaron entre otras: Raza de bronce, de Alcides Arguedas, en Bolivia, novela indianista o indigenista, La vorágine, de José Eustacio Rivera, en Colombia, novela de la selva, regional o criollista; Don Segundo Sombra, de Ricardo Güiraldes, en la Argentina, novela gauchesca; Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos en Venezuela, novela regional de la tierra, del llano; Huasi-pungo de Jorge Icaza, en Ecuador, novela indianista o indigenista y El mundo es ancho y ajeno, de Ciro Alegría, en el Perú, también novela indianista o indigenista.<sup>38</sup>

Estas novelas son documentos de la crónica problemática latinoamericana: el hombre contra la naturaleza, el campo contra la ciudad, el latifundio contra la dictadura, el hombre nativo contra el extranjero. Son "dos principales núcleos temáticos": el del "hombre-naturaleza" y el del hombre en el esquema repetitivo de sufrir las injusticias de los "explotadores" o del "explotador".<sup>19</sup> El carácter documental

<sup>38</sup> Véase Anderson Imbert, Enrique, *Ibid*; Henríquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias..., *Ibid*, Sánchez, Luis Alberto. América: novela sin novelistas, Lima, Edit. Libr. - Peruana, 1933. El crítico Luis Harss todavía no habla de una "verdadera novela latinoamericana", escrita hasta 1920 y opina que "los años siguientes fueron más de promesa que de éxito". Harss, Luis, *Ibid*, p. 15.

<sup>39</sup> Loveluck, Juan. "Crisis y renovación de la novela hispanoamericana", en La novela hispanoamericana, Selec. Int. y notas de..., Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969, p. 15.

De manera semejante lo analiza Carlos Fuentes, encontrando tres factores arquetípicos: "la naturaleza devorada", el "dictador", "la masa explotada". La "tendencia documental y naturalista" tiene por supuesto su explicación en "esa trama original de nuestra vida", añade Fuentes. Carlos Fuentes, "La nueva novela latinoamericana" en Juan Loveluck, *Ibid*, p. 166.

se ha mantenido en el desarrollo de la novela. Actualmente, en la novela de la violencia no se cierra la visión poética en esta identificación, sino ella es el punto de arranque de la lucha interior y exterior del hombre políticamente más concientizado.

En La vorágine la naturaleza se traga al hombre: "Los devoró la selva",<sup>40</sup> es la última frase del libro. En Rebelión después, el hombre nace en un lugar aislado "entre las cuchillas de una cordillera desconocida y un río sin nombre fijo",<sup>41</sup> pero de la naturaleza anónima sale para enfrentarse a vivir toda la problemática compleja y actual de su país.

El campo de operación de la novela antiimperialista en la América del Sur fue la mina y más adelante el petróleo. En Centroamérica se trata de la banana y del cacao. La novela de la violencia no tiene un campo predilecto de la explotación. Su esfera es la totalidad del fenómeno del imperialismo y se concentra en las consecuencias, y reacciones en el hombre.

En Doña Bárbara las grandes dicotomías americanas de civilización y barbarie o de cultura y primitivismo se contraponen: por un lado se encuentra "Mister Danger", el ex-

---

<sup>40</sup>Rivera, José Eustasio. La vorágine, México, U.N.A.M., 1972, p. 259.

<sup>41</sup>Silva, Lincoln, *Ibid*, p. 9.

tranjero, el explotador y por el otro se halla la masa explotada. Actualmente las fronteras ya no están divididas tan claramente. Adriano González León nos deja entrar en la realidad más compleja de Venezuela de hoy. El "Mister Danger" en País portátil se ha metido en las entrañas mismas de toda la gente en forma enajenante. El joven Andrés, hijo de una estirpe del campo milita en una organización de la guerrilla urbana para atacar al sistema imperialista con sus propios métodos.

Tanto en Los de abajo como en La vorágine y en Doña Bárbara, la realidad es sumamente violenta. Los novelistas documentan la violencia, la fotografían y la denuncian. Ariel Dorfmann explica la esencia de esta violencia: "El énfasis está puesto en los padecimientos, en el estado socioeconómico-legal que permitía ese despojo, en una naturaleza que se tragaba al hombre, quien aparece como un ser pasivo que recibe los golpes de las fuerzas sociales y naturales que se desencadenaban sobre él".<sup>42</sup> La violencia es la esencia que oprime al hombre, lo degrada y lo aplasta. Se dirige desde arriba hacia abajo apareciendo como una condición a priori, de la cual no hay salida ni escape. En Doña Bárbara leemos: "¡Llanura venezolana! Propicia para el esfuerzo, como lo fué para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera...!"<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Dorfmann, Ariel. Imaginación y violencia en América, Barcelona, Edit. Anagrama, 1970, p. 10.

<sup>43</sup> Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed. 1954, p. 326.

La violencia se caracteriza por su estado de ser recibida, ella es el "desenlace lógico y verosímil".<sup>44</sup>

La división tan clara entre los que oprimen y los que sufren se refleja en los personajes. Demetrio Macías, Doña Bárbara o el famoso "Mr. Danger" -"uno de los prototipos del personaje imperial"<sup>45</sup>- son arquetipos o símbolos más que personajes de carne y hueso. El hombre todavía no tiene un papel trascendente; todavía no existe el personaje como hombre concreto. En un mundo en el cual lo aplastan tanto la naturaleza como las fuerzas sociales y económicas "la geografía lo es todo, el hombre nada".<sup>46</sup>

En la novela de la violencia actúan también arquetipos imperiales, militares y policiacos, sin nombres o personalidades propias, pero no por el afán de retratar al hombre solamente en su medio ambiente social sino porque estos personajes cumplen una función anónima y enajenante en un sistema político inhumano.

<sup>44</sup> Benedetti, Mario. "Los temas del novelista hispanoamericano", en Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969, p. 130.

<sup>45</sup> Sánchez, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, II, Estudios y ensayos, Madrid, Edit. Gredes, 1953, p. 533.

<sup>46</sup> Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela latinoamericana" en Juan Loveluck, *Ibid*, p. 337. Véase también Schulmann, Ivan A. "La novela hispanoamericana y la nueva técnica", en Varios, Coloquio sobre la novela hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 (Tezontle), p. 17.

Resumiendo podemos decir que la novela al principio del siglo XX abrió la visión de la realidad latinoamericana y exploró sus condiciones de vivir profundizando en la relación hombre-ambiente en sus dimensiones de acontecimientos, sueños y circunstancias, de luchas, injusticias e ideales. Se crearon imágenes pintorescas y nostálgicas pero amargas y dolorosas de las regiones americanas. En esta época cae la frase frecuentemente citada de "América: Novela sin Novelistas".<sup>47</sup>

#### d) La novela moderna

El paso de gran importancia en el desarrollo de la novela latinoamericana sucedió cuando la expresión literaria dejó de fijarse en "rasgos aparentes" y empezó a buscar su identidad en la "realidad objetiva",<sup>48</sup> profundizando en el hombre mismo.

En Europa habían ganado influencia los movimientos de la vanguardia. De ellos "arranca buena parte de la literatura nueva hoy vigente, en especial la de signo poético y aun novelesco".<sup>49</sup> El movimiento de mayor trayectoria para la

<sup>47</sup> Sánchez, Luis Alberto. América: novela sin novelistas, Lima, Edit. Libr. Peruana, 1933.

<sup>48</sup> Coddon Peebles, Marcelo. "Notas sobre un proceso: De la novela del superrealismo a la novela actual en Hispanoamérica", en Primer seminario internacional de literatura hispanoamericana, Universidad del Norte Antofagasta, Santiago de Chile, 1969, p. 31. Véase también Jara Cuadra, René, Ibid, p. 58.

<sup>49</sup> Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia, Tomo I, Madrid, Edic. Guadarrama, 1971, p. 22.

nueva novela latinoamericana fue la escuela surrealista francesa que logró una renovación del lenguaje al abrir el mundo del sueño y del subconsciente descubierto por Freud.

Con Freud aumentó la perspectiva del individuo hacia dentro haciendo posible el análisis de las motivaciones e instintos del ser humano, en un nuevo acceso a lo más íntimo. Aproximadamente al mismo tiempo el hombre empezó a tomar conciencia de su relación con el contexto político-económico-social visto desde el ángulo marxista.

La literatura europea de este siglo ha reflejado y absorbido estos dos enfoques contrarios, de manera que los personajes del mundo occidental se han caracterizado por problemas psicológicos y existenciales centrados en el individuo por influencia del freudismo. En los países comunistas-socialistas se desarrolló una literatura que tomó más en cuenta al hombre en su existencia, relacionada con su contenido y su función colectiva por influencia del marxismo. Dentro del llamado "realismo burgués" se pueden entonces diferenciar las dos corrientes: una se desarrolla hacia la "antínova francesa" y la otra hacia el "realismo socialista".<sup>50</sup>

En la literatura latinoamericana se observa la influencia de los caminos europeos con las dos tendencias: una de la preocupación del hombre en la orientación artística e

---

<sup>50</sup> Véase Fuentes, Carlos. "La nueva novela latinoamericana", en Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Ibid, p. 169.

individual y la otra de orientación social.

A partir de 1940 se habla de la renovación de la novela latinoamericana, que se encuentra en primer lugar en la técnica narrativa y en segundo lugar en las "nuevas zonas temáticas".<sup>51</sup> Los críticos clasificaron a los escritores modernos bajo generaciones o promociones. Entre la primera promoción de la nueva novela se cita a Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal.<sup>52</sup> Ellos rompen con la visión regional de los novelistas anteriores e introducen una "operación crítica"<sup>53</sup> de las tradiciones. El énfasis de la narración está en el hombre. Por influencia de la vanguardia europea renuevan el lenguaje y abren la visión narrativa. Jorge Luis Borges lleva el lenguaje estilísticamente a un nivel poético culminante, logrando posibilidades fantásticas e imaginativas que profundizan en la expresión literaria.

De los otros autores, la obra de Miguel Angel Asturias es de interés particular para este estudio. Tanto con él como con Alejo Carpentier -los dos habían tenido contacto directo con el surrealismo en Francia-, los escritores latino-

---

<sup>51</sup>Loveluck, Juan, *Ibid*, p. 23.

<sup>52</sup>Rodríguez Monegal, Emir. "Los nuevos novelistas", en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, *Ibid*. p. 103.

<sup>53</sup>Rodríguez Monegal, Emir, *Ibid*, p. 103; Véase también del mismo autor: Narradores de esta América, Tomo I, Montevideo, Edit. Alfa, 2a. ed., 1969, pp. 21-23.

americanos empezaron a descubrir "este mundo mágico, este mundo maravilloso que es Iberoamérica, y se han visto obligados a ir creando un lenguaje que lo sepa expresar".<sup>54</sup> Surge el "realismo mágico".

En Hombres de maíz se entrelaza la técnica vanguardista con el "mito americano"<sup>55</sup> y expresa una profunda protesta social. En El señor presidente, el dictador con su función mágico-mítica personifica la omnipotencia demoniaca en la tierra, en un poderío tan perverso, que da una nueva dimensión a la figura del tirano en la América Latina. Lincoln Silva revela en Rebelión después, con el personaje del dictador, el Mbrubuvichá, cómo la sustancia mágica de la figura real del déspota hace tan imposible un ataque hacia él. Esta característica es en su esencia la misma que crea Asturias.

En su ambiente "de miedo, delación y miseria que se vive bajo una dictadura latinoamericana" -El señor presidente es una "novela de atmósfera".<sup>56</sup> El fenómeno de la creación de atmósferas sigue en la novela de la violencia. Lincoln Silva crea esta visión en el descubrimiento del misterio

<sup>54</sup>Ocampo, Aurora M. "Un intento de aproximación al realismo mágico", en Manatí, año I, núm. 2, México, 1974, p. 14.

<sup>55</sup>Brushwood, John S. "Miguel Angel Asturias entre sus contemporáneos", en La crítica de la novela contemporánea, Ibid., p. 161.

<sup>56</sup>Ocampo, Aurora, Ibid., p. 19.

rio en lo real y de lo real en el misterio.

Miguel Angel Asturias mismo habla de su obra de "literatura de compromiso" definiendo la función del escritor latinoamericano de ser "testigo", "acusador" y "protestante" a la vez. El une la realidad perceptiva sensualmente con los conceptos lógicos de justicia que forman la visión imaginaria de su mundo poético.<sup>57</sup> En este punto también hay una clara influencia en la novela de la violencia.

Otra novela interesante en la evolución narrativa, viéndola en relación con Rebelión después, es Hijo de hombre (1955) del paraguayo Augusto Roa Bastos. En la novela se expresa la conciencia metafísica del círculo eterno de la repetición de la misma fatalidad, pensamiento de los guaraníes, la población indígena del Paraguay.<sup>58</sup> La melancolía de los indios forma parte de la parábola bíblica de Ezequiel (XII). La historia del Paraguay y de América "ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires...",<sup>59</sup> dice Roa Bastos en Hijo de hombre. El símbolo de la esperanza, el Hijo de Hombre es a la vez símbolo del sufrimiento: "Algu

<sup>57</sup> Lorenz, Günter W. Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika (La literatura contemporánea en la América Latina), Tübingen und Basel, Horst Erdmann Verlag, 1971, p. 73.

<sup>58</sup> Lorenz, Günter W. ha examinado la influencia del ambiente y las categorías de pensar de los guaraníes en la obra de Roa Bastos; véase: Die zeitgenössische Literatur..., Ibid, pp. 107-110.

<sup>59</sup> Roa Bastos, Augusto. Hijo de hombre, Buenos Aires, Edit. Losada, p. 281.

na salida debe haber en este monstruoso contrasentido del hombre crucificado por el hombre. Porque de lo contrario sería el caso de pensar que la raza humana está maldita para siempre, que e s t o es el infierno y que no podemos esperar salvación. Debe haber una salida, porque de lo contrario..."<sup>60</sup> El suicidio es la única respuesta lógica; es violencia autodestructiva.

La novela Rebelión después de Lincoln Silva, paisano joven de Augusto Roa Bastos, entra -aunque de manera mucho más elemental- en el mismo simbolismo del protagonista central: Lázaro es esperanza y víctima en el sufrimiento, cargando el destino del Paraguay y de la América Latina en sus hombros. Lo torturan y lo matan como crucificándolo. La esperanza sí existe pero se trasciende a un futuro inseguro.

Hijo de hombre pertenece en su forma poético-estilística y en las dimensiones metafísicas-especulativas al realismo mágico. En la estructura temporal-espacial y en la apertura de la perspectiva ya va hacia la forma multidimensional de narrar de la "nueva novela".<sup>61</sup> La misma observación podemos hacer acerca de Rebelión después, solamente que la novela es muy elemental en toda su estructura y se concentra en lo más simbólicamente necesario.

---

<sup>60</sup> Roa Bastos, Augusto, Ibid, p. 280.

<sup>61</sup> Compárese Günter W. Lorenz, Ibid, pp. 109-110.

A la segunda promoción de la novela moderna latinoamericana pertenecen entre otros Ernesto Sábato, Julio Cortázar y Juan Rulfo.<sup>62</sup> Ellos siguen el camino renovador iniciado por los maestros anteriores absorbiendo además marcadamente la influencia de escritores extranjeros, como Faulkner, Proust, Joyce, Musil, Sartre o Dos Passos.<sup>63</sup>

La obra de Juan Rulfo se ubica dentro del realismo mágico. La forma de su novela Pedro Páramo es breve y concentrada con su impacto del lenguaje poético, del tiempo liberado con las voces del pasado da la visión "de una cultura muerta" y a la vez de "una cultura de la muerte".<sup>64</sup> El tiempo parece ser estático.

Esta atmósfera de la muerte respecto a toda una cultura está presente en la novela de la violencia. Lincoln Silva la crea con sus "cementorios", que han reemplazado a los pueblos vivos, Eduardo Gudiño Kieffer la crea en la represión de la sociedad como una especie de muerte cultural y Luis Britto García con la venta total del país al extranjero que indica lo irracional de esta economía. Al mismo tiempo dan un paso adelante en la aparición de contra-poderes que quieren romper con lo estático y con lo muerto.

---

<sup>62</sup>Rodríguez Monegal, Emir. "Los nuevos novelistas", Ibid, p. 104.

<sup>63</sup>Véase Emir Rodríguez Monegal, "Los nuevos novelistas", Ibid, p. 104.

<sup>64</sup>Jill Levine, Suzanne. "Pedro Páramo y Cien años de soledad; un paralelo", en La novela latinoamericana, México, Revista de la Universidad de México, vol. XXV, núm. 6, feb., 1971, p. 21.

En la Argentina son Ernesto Sábato y Julio Cortázar -los grandes antagonistas de Borges- quienes introducen nuevos conceptos literarios al continente latinoamericano. Con El túnel (1948), de Ernesto Sábato se traspassa la angustia moderna europea del existencialismo a la América Latina. La incomunicación, la incapacidad de construir un puente entre el pensamiento especulativo e intelectual (herencia europea) y la vida irracional y misteriosa (herencia americana), es un tema que vive más tarde en Rayuela de Cortázar y en Para comerte mejor de Eduardo Gudiño Kieffer. Las dos esferas de influencia en el mestizaje buscan su dominación y su comunicación.

En Sobre héroes y tumbas (1961), Sábato intenta superar el caos interior que va conforme con el mundo caótico exterior. Los episodios políticos, históricos y sociológicos en forma de ensayo o de investigaciones científicas que continuamente interrumpen los acontecimientos, la multiplicidad de puntos de vista narrativos y de tiempos en los varios niveles poéticos abren la novela profundamente en el sentido moderno en el cual se reconoce como iniciador a Cortázar.

La conciencia americana de Sábato, la búsqueda de algo absoluto encima de los héroes y tumbas de la realidad argentina en una capital enajenante o en el infierno interior del hombre, expresa así un compromiso humano, individual y social a la vez: "Y pienso si no será siempre así, que el ar

te de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nazca invariablemente de nuestro desajuste, de nuestra ansiedad y nuestro descontento. Una especie de intento de reconciliación con el universo de esa raza de frágiles, inquietas y anhelantes criaturas que son los seres humanos".<sup>65</sup>

Luego es Cortázar el que introduce una concepción radical de varios aspectos en la estructura de la novela. Dice Ivan A. Schulmann: "...varios de los centros urbanos americanos han alcanzado la madurez y el desarrollo culturales suficientes para desempeñar un papel creador en un plano universal. Esta posición cosmopolita es la de Julio Cortázar".

<sup>66</sup> Con Rayuela publicada en 1963 empieza la búsqueda de la "nueva novela" admitiendo una realidad caótica, polifacética y caleidoscópica que exige una nueva forma de expresión, un nuevo protagonista y un nuevo lector que se vuelva "cómplice" del autor,<sup>67</sup> creando con él y recreando la novela.

Para lograr que el lector participe más en los problemas planteados por el autor, es necesario emplear la palabra en un sentido nuevo. Palabras de clisé, novelas de formas congeladas ya no sirven. Carlos Fuentes ve el propósito de Cortázar en "agotar todas las formulaciones posibles de un

---

<sup>65</sup>Sábato, Ernesto. Sobre héroes y tumbas, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1974, 15a. ed., p. 468.

<sup>66</sup>Schulmann, Ivan A. "La novela hispanoamericana", *Ibid*, p. 27.

<sup>67</sup>Cortázar, Julio. Rayuela, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1963, p. 454.

libro imposible".<sup>68</sup> La realidad creada es una visión del mundo en la cual existen simultáneamente lo real y lo irreal, lo espiritual y lo material, lo auténtico y lo mimético en una síntesis totalizadora. Para captar y unir los varios niveles de la realidad en la visión poética de la novela, el autor tiene que destruir todas las formas tradicionales, sea el orden cronológico de capítulos, de frases, palabras y letras y el desarrollo dramático en la línea argumental. Lo que pone en su lugar es una creación intrínseca a las técnicas, aparte de las literarias, tomadas de la música, de la danza, del cine y de la pintura; las mezcla con citas y alusiones a otros escritores o filósofos y repite todo en forma de espejismo. Además transforma lo escrito con humor, con ironía y con crítica cuestionando la novela misma.

El lector tiene que entregarse intuitivamente con todo su ser sin saber a qué lo lleva la búsqueda metafísica en una realidad infinita. No hay garantía para nada. La única certidumbre es la angustia, la enajenación y el aislamiento del hombre. La nueva novela llega como el nouveau roman francés a la antinovela, que es autonegación al rebelarse "contra una forma de narrar que corresponde a una falsa concepción de la realidad" y "contra un lenguaje que masticado y rumiado hasta la excrecencia termina por desvirtuar la expre

---

<sup>68</sup>Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana, Ibid. p. 69.

sión literaria".<sup>69</sup>

Se pone en duda entonces tanto la situación del hombre como la estructura de la novela en su forma, en su contenido y en su lenguaje. ¿Crisis de la novela o muerte de la novela? Enrique Anderson Imbert sostiene el punto de vista de que "la novela cambia de formas pero no las pierde".<sup>70</sup> Forma y contenido se asumen mutuamente.

Con la nueva novela los escritores latinoamericanos se han vuelto "contemporáneos" en un sentido universal. Sus obras se han traducido a varios idiomas y se leen en todas partes. Jean Franco habla de una "hermandad universal" lograda a base de la "experimentación con el lenguaje y la forma" y de un "nuevo cosmopolitismo" enfocado en la "preocupación por el subconsciente y por ciertas experiencias radicales".<sup>71</sup> Empezó un boom de la novela latinoamericana, un "fenómeno de internacionalización".<sup>72</sup> Entre los autores del boom se configuran sobre todo los novelistas que se citan entre la tercera promoción de la novela moderna: José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> Alegría, Fernando. "Antiliteratura", en César Fernández Moreno, América Latina en su literatura, Coord. e intr. por ..., México, Siglo XXI, 1972, p. 245.

<sup>70</sup> Anderson Imbert, Enrique. "Formas en la novela contemporánea", en Juan Loveluck, *Ibid*, p. 214.

<sup>71</sup> Franco, Jean. La cultura moderna en América Latina, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1971, pp. 202-203.

<sup>72</sup> Donoso, José. Historia personal del "boom", Barcelona, Edit. Anagrama, 1972, p. 19.

<sup>73</sup> Rodríguez Monegal, Emir. "Los nuevos novelistas", *Ibid*, p. 105.

Carlos Fuentes expresa en la novela La muerte de Artemio Cruz (1962), su crítica y su resignación de la historia mexicana postrevolucionaria. El busca una "nueva sensibilidad" en la integración de la estructura con el contenido. La realidad del hombre en la nueva novela es dialéctica. Los personas son "seres humanos complejos y ambiguos",<sup>74</sup> concepto que se manifiesta determinadamente en el "yo", en el "tú" y en el "él" de Artemio Cruz. Tanto Silva, como Britto García y Gudiño Kieffer usan los diferentes pronombres personales para abarcar las variadas posibilidades que ofrece este acercamiento al protagonista.

La gran obra Cien años de soledad (1967) de Gabriel García Márquez sintetiza en cierta forma, la visión crítica con la visión mágica. En Macondo, lugar imaginario en Sudamérica, se vive dinámicamente el proceso cíclico y circular de la vida en una eternidad que es inmóvil y retornante a la vez, característica del realismo mágico. El personaje sufre la soledad y la angustia moderna, característica del realismo crítico. La historia de Macondo, "olvidado hasta por los pájaros"<sup>75</sup> incluye en su crónica la irrealidad, las imaginaciones, las locuras, los miedos, sueños y deseos de sus habitantes. Se abren los mitos, la magia y los fantasmas que

---

<sup>74</sup>Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela latinoamericana", *Ibid*, p. 338.

<sup>75</sup>García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1969, p. 340.

forman parte de la realidad. No hay justificación del misterio. La gracia de Cien años de soledad "estriba precisamente en contemplar lo maravilloso como parte de lo cotidiano, sin solemnidad".<sup>76</sup>

A la anciana Pilar Ternera no le extraña ningún acontecimiento. Ella sabe que la historia de la familia Buendía es "un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vuelta hasta la eternidad de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje".<sup>77</sup>

El tiempo se puede detener, se puede extender, se puede borrar y se puede volver eterno; se deja limitar, se deja confundir con otras épocas, pero en última instancia "el tiempo estaba dando vueltas en redondo".<sup>78</sup> El concepto temporal es liberado dentro de su única guía de la eternidad. A esta especie de coexistencia de todos los tiempos en forma multiplicadora del espejismo corresponden la simultaneidad y la repetición de los sentimientos, de las actitudes y los hechos y de las preocupaciones del hombre. Con ironía y con burla la visión total de la novela llega a un nuevo concepto de conciencia y de crítica en una creación que es antes de todo expresión literario-poética.

---

<sup>76</sup>Ocampo, Aurora M., *Ibid*, p. 20.

<sup>77</sup>García Márquez, Gabriel. Cien años de soledad, *Ibid*, p. 334

<sup>78</sup>García Márquez, Gabriel. Cien años..., *Ibid*, p. 192.

Como García Márquez logró la síntesis americana en la "realidad irreal", Mario Vargas Llosa la ha buscado en la "realidad verbal", como él mismo formula el resultado del proceso creativo.<sup>79</sup> Las estructuras complicadas en sus últimas novelas, sobre todo en Conversación en la catedral, son muy pretenciosas requiriendo al "lector-cómplice" de Cortázar, que está dispuesto a descifrar y a recrear los experimentos brillantes de la forma. Más hacia la investigación lingüística que formal, tiende la novela Tres tristes tigres de G. Cabrera Infante. El lenguaje mismo es el tema donde realmente ocurre la novela.

La nueva novela abrió toda la pluralidad interna del continente latinoamericano sintetizando literariamente la tradición mítico-mágica con la tradición intelectual-lógica. Artísticamente ha logrado un nivel universal en su estructura que agota todas las aperturas de la novela. El efecto recíproco entre la novela y la realidad sociológica de perspectivas muy variables. Los autores de la nueva novela tienen conciencia profunda de la situación del hombre como ser universal y manifiestan estilística, técnica y temáticamente la madurez literaria de la América Latina.

Lo que no se ha tomado en cuenta es la aparición de nuevos fenómenos reales en la identificación de la América

---

<sup>79</sup> Lorenz, Günter W., Ibid, p. 197.

Latina con el Tercer Mundo. Fernando Alegría habla del "apoliticismo" en la narrativa de autores como Cortázar, García Márquez o Vargas Llosa; ellos sí expresan la alienación del hombre, pero no la basan en la crisis social actual.<sup>80</sup>

## 2. EL DESARROLLO Y LAS CARACTERISTICAS DE LA NOVELA DE LA VIOLENCIA

### a) La novela de la violencia en la joven literatura latinoamericana

Mientras que los escritores de la nueva novela logran su madurez narrativa abriendo las puertas europeas y norteamericanas a la literatura de este continente, ya empezaban a surgir las voces de los escritores jóvenes. Ellos han aprendido mucho -tanto de los maestros de principios de siglo como de los grandes escritores de la novela moderna "de creación"- pero con la sensibilidad del discípulo crítico se dan cuenta de las limitaciones de lo que se escribió. Los escritores jóvenes no quieren ser una especie de posdata del boom latinoamericano, sino buscan su propia expresión literaria que actualmente ya marca nuevas tendencias. Además ellos viven toda la problemática de la lucha entre varias fuerzas en sus países; sin pertenecer al aparato gubernamental por lo menos en esta primera fase. En México, por ejemplo, tra-

---

<sup>80</sup> Alegría, Fernando. Literatura y revolución, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 23 (Col. Popular 100).

bajaron o trabajan para el gobierno escritores como Agustín Yáñez, Octavio Paz, Carlos Fuentes y Juan Rulfo.

Como factores determinantes en la "novísima" narrativa de la América Hispana, Miguel Donoso Pareja, escritor y crítico ecuatoriano enumera los siguientes:

1. "Crisis de la oligarquía exportadora y toma de importancia de las burguesías urbanas y las clases medias;
2. localización de la superestructura artística en la infraestructura más desarrollada;
3. superación de etapas por parte de la literatura en relación con los aspectos menos desarrollados de nuestros países;
4. y las alianzas de grupos y fuerzas sociales internas en función del desarrollo nacional...;
5. la visión planetaria -homogeneizadora y heterogeneizadora a la vez- del mundo actual".<sup>81</sup>

En estos aspectos se apoya el punto de vista que tomamos respecto al cambio de la conciencia en los países latinoamericanos, en donde se ve claramente la vinculación del escritor joven con el contexto real de su país y del mundo. Al mismo tiempo el escritor como artista está influido y forma parte de los movimientos espirituales que se alimentan mutua

---

<sup>81</sup>Donoso Pareja, Miguel. Prosa joven de América Hispana, Tomo I, Antología, Sel., Int. de..., México, Edit. Sepsetentas, 1972, p. 19.

mente con los cambios sociales.

En la novela de la violencia tiene evidencia particular la relación imperativa entre el hombre y los "contextos", como Jean Paul Sartre llama todas las circunstancias en las cuales se encuentra el hombre en su medio-ambiente.<sup>82</sup> "¿Dónde vive, palpita, resuella, sangra, gime, clama la época tremebunda, hecha de contextos, que es la nuestra?" se pregunta Alejo Carpentier.<sup>83</sup>

Los novelistas de la novela regional se preocupaban por los problemas sociales en los cuales el hombre se veía situado, enfocando de esta manera el tema de la novela por el "estar" del ser humano. Los escritores de la nueva novela se han fijado principalmente en el "ser" del hombre. De acuerdo con Miguel Donoso Pareja los novísimos escritores hispanoamericanos están vinculando "los problemas existenciales con los sociológicos"<sup>84</sup> uniendo entonces la preocupación por el "ser" con el "estar" del individuo, en búsqueda de la trascendencia. Podemos concluir por lo tanto que la novela joven está sintetizando estos dos aspectos y profundizando en el "yo" del hombre como individuo pero inseparablemente ligado con su contexto social.

---

<sup>82</sup>La idea de Sartre respecto a la vinculación escritor-contexto real se desarrolla en el capítulo siguiente.

<sup>83</sup>Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias, Montevideo, Arca Edit., 1967, pp. 21-22.

<sup>84</sup>Donoso Pareja, Miguel, *Ibid*, p. 23.

Otra característica de la narrativa actual es la de ser "preponderantemente urbana".<sup>85</sup> La transformación de la novela temáticamente basada en el ambiente campesino a la novela que se ocupa de los temas de las zonas urbanas, sucedió en consecuencia del crecimiento de las grandes ciudades como México, Caracas o Buenos Aires, donde se ha concentrado la vida política y cultural de los países y donde surgen por su puesto los problemas y conflictos del hombre moderno. En la novela de la violencia las capitales son con preferencia el centro de la atención, porque representan el poder imperialista más evidentemente que otras ciudades y atraen las manifestaciones de la contra-violencia con acentuado interés.

La búsqueda de "una identidad nacional pero dentro de una trascendencia planetaria"<sup>86</sup> es un aspecto de plantear la necesidad de la individuación en la identificación hombre-país, en un mundo cada día más amenazante en su proceso tecnológico y burocrático en favor de otros países. A la vez la preocupación del escritor está conectada con los acontecimientos a nivel mundial.

Si el escritor no se encierra en el individualismo, surge la "necesidad básica de integración dentro del mundo atomizado y búsqueda de una idea definitivamente planeta-

---

<sup>85</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid, p. 39.

<sup>86</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid, p. 39.

ria".<sup>87</sup> Esta característica demuestra que el escritor joven se aleja de la búsqueda puramente metafísica de algo absoluto, como lo persiguió Oliveira en Rayuela. Sobre todo en la novela de la violencia se está anunciando un cambio: ya no se trata de buscar lo inalcanzable en un "kibbutz del deseo" o en el "espíritu del Zen", sino de situarse dentro de movimientos universales reales. La influencia obvia de ideas de la "nueva izquierda" abrió la visión del escritor con respecto a la relación entre la liberación de todos los hombres y el individuo o del encarcelamiento entre todos y uno.

En la "Construcción de las contraideologías del contrapoder"<sup>88</sup> se concentra el punto esencial de un ir adelante del escritor en dirección de las nuevas realidades en la América Latina como parte del Tercer Mundo. Tomando en cuenta que "la novela es, de todas las artes la más estrechamente vinculada a la vida social del ambiente en que se escribe y la que más fielmente retrata la moral que lo rige",<sup>89</sup> no nos sorprende la aparición de los nuevos valores en la novela actual. Estos aspectos unidos a la "elaboración de los símbolos de identificación nacional y de legitimidad institucional",<sup>90</sup> son los puntos clave que marcan la novela de la vio-

<sup>87</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid. p. 39.

<sup>88</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid, p. 39.

<sup>89</sup> González, Manuel Pedro. "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional", en Varios, Coloquio sobre la novela hispanoamericana, Ibid, p. 48.

<sup>90</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid. p. 38.

lencia dentro de la novísima narrativa actual.

Se podría decir, que la novísima novela en gran parte es novela de la violencia, porque la violencia palpita en cualquier página que se escribe en la América Latina: ya sea en la explotación sexual en un cuento del joven escritor Enrique Jaramillo Levi o en la enajenación por el cine como en la novela La traición de Rita Hayworth, de Manuel Puig. Sin embargo, entendemos por novela de la violencia cuando las características mencionadas incluyen en sí la contra-violencia, formando juntos una parte esencial en la estructura de la novela.

Novelas que están penetradas por la violencia en su problemática actual, aún de manera muy distinta, son por ejemplo:

Los hombres de a caballo de David Viñas, publicada en 1968.

Trágame tierra de Lizandro Chávez Alfaro, publicada en 1969.

País portátil de Adriano González León, publicada en 1969.

Vela de armas de Luis Britto García, publicada en 1970 y

El río del este de Fernando Caballero, publicada en 1971.

Actualmente se nota menos "la vaga espera de un suceso mesiánico, apocalíptico, cuya ausencia parece justificar cualquier inacción",<sup>91</sup> actitud que Alejo Carpentier atribuye

---

<sup>91</sup>Carpentier, Alejo, *Ibid*, p. 78.

a la novelística de principio de este siglo. En cambio, la ideologización primordialmente marxista y la responsabilización del hombre han provocado acciones y actividades que no pasan inadvertidas en la novela de la violencia.

La característica de la novísima novela de la "paulatina proletarización de quienes la hacen"<sup>92</sup> y la hipótesis de que "sus necesidades reales -de los escritores- se aproximen (no que sean exactas ni mucho menos) a las del proletariado",<sup>93</sup> parece ser un lento pero importante proceso. Los tirajes de una novela escrita por un autor joven son de 3000 ejemplares en general. El escritor trabaja en otras ramas alrededor del periodismo, del cine, de los medios de comunicación o de las universidades. En sus oficios el autor es lógicamente participante del proceso de la explotación en el trabajo, tema que empieza a entrar en la narrativa actual.

La observación de Donoso Pareja sobre la vinculación del motivo central, la búsqueda del hombre por una identidad en un mundo desintegrante "a otras posibilidades concretas que son determinadas por el contexto histórico-social",<sup>94</sup> de muestra que esta tendencia marca determinadamente la literatura joven latinoamericana y se comprueba con vigor en su co

---

<sup>92</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid, p. 39.

<sup>93</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid, p. 35.

<sup>94</sup> Donoso Pareja, Miguel, Ibid, Tomo II, p. 15.

riente de la novela de la violencia. Vamos a definir como novela de la violencia aquella novela actual que está penetrada por la violencia y la contra-violencia en su esencia literaria. Esta definición incluye la identificación imperialismo-estado-violencia-terror por un lado y por el otro enajenación-toma de conciencia-identificación con el Tercer Mundo-signos de contra-violencia-terrorismo. Artísticamente se crean atmósferas de esta situación total en la cual el escritor-narrador-personaje da un testimonio personal creando en la estructura, en el lenguaje y en la temática y la trama una visión novelista revolucionaria de nuestra realidad. Esta identificación de varias novelas actuales no se ha tomado en cuenta ni en el estudio de Donoso Pareja ni en otras publicaciones sobre narrativa joven.

b) La novela de la violencia, expresión de la realidad político-social

Sobre la vinculación literatura-realidad existen tantos puntos de vista como autores que han opinado sobre este problema tan complejo. No cabe duda que "la novela aspira a reflejar la vida lo más p e r f e c t a m e n t e posible; no, desde luego, lo más e x a c t a m e n t e posible".<sup>95</sup> Desde luego la novela como género literario es muy suscepti-

---

<sup>95</sup> Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Edic. Anaya, 1971, p. 239.

ble de convertir la obra de arte en un campo de manifestaciones que pertenecen originalmente a las ciencias sociales. Georg Lucacs dirigió en contra del arte "unidimensional" que confunde un estudio sociológico con la creación artística o convierte medios artísticos y técnicos en el objetivo absoluto.<sup>96</sup> El segundo punto es igualmente actual por las tendencias de la lingüística de usurpar la literatura. También Karl Marx se opuso a la reducción del arte que lo valora bajo aspectos ideológicos u otros ajenos a él.<sup>97</sup> La novela es como obra de arte una "esfera autónoma"<sup>98</sup> cuyo "único criterio definitivo es la calidad".<sup>99</sup>

Sin embargo, como el arte es propio del hombre y el hombre está determinado por los "contextos", su creación consecuentemente tiene su autonomía sólo "p o r, e n y a t r a v é s de su condicionamiento social".<sup>100</sup> En el hombre esto no significa limitación sino punto de partida en el sentido sartreano. Tampoco en el arte se reducen las posibilidades poéticas, solamente es la base de la cual parte la estética, dialécticamente uniendo los dos conceptos.

<sup>96</sup> Lukacs, Georg. "Realismo ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?", en Varios. Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?, Buenos Aires, Edit. Tiempo contemporáneo, 1969, p. 7, p. 17.

<sup>97</sup> Véase Sánchez Vásquez Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, México, Edic. Era, 1965, pp. 96-97.

<sup>98</sup> Sánchez Vásquez, Adolfo, *Ibid*, p. 97.

<sup>99</sup> Amors, Andrés, *Ibid*, p. 224.

<sup>100</sup> Sánchez Vásquez, *Ibid*, p. 96.

El crítico Emir Rodríguez Monegal previene contra la dependencia de "abstracciones ideológicas" (generalmente europeas) que deforman la realidad. El proclama que la visión poética esté "enraizada en la circunstancia política, social y económica" pero al mismo tiempo critica la subordinación literaria hacia ella.<sup>101</sup>

Actualmente en la América Latina este asunto es un tema muy discutido. Sartre provocó e influyó determinante-mente a varios escritores cuando él no solamente defendió la "idea del compromiso o de responsabilidad del escritor con sus contemporáneos", sino también afirmó "que el creador literario debe escribir participando en los debates sociales y políticos de su tiempo".<sup>102</sup> Sartre exige en forma imperativa la actividad del escritor con el fin de la responsabilización y concientización de sus lectores.

Desde otro ángulo, Oscar Collazos insiste en que actualmente "no podemos seguir permitiéndonos la vieja libertad de escindir al escritor entre ese ser atormentado y milagro que crea y el hombre que ingenua o perversamente está dándole la razón al lobo".<sup>103</sup> Tal vez se exagera la eficacia de la literatura en su función de ayudar a provocar cam-

---

<sup>101</sup>Rodríguez Monegal, Emir. "Un juego de espejos enfrentados", en Juan Loveluck, *Ibid*, p. 116.

<sup>102</sup>Sartre, Jean Paul, citado en Andrés Amorós, *Ibid*, pp. 248-249.

<sup>103</sup>Collazos, Oscar. "Encrucijada del lenguaje", en Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1970, p. 37.

bios reales. Si el escritor anhela esto, puede realizarlo a través del ensayo, de la documentación o de artículos, que son medios más adecuados científicamente. Quizás somos testigos de un cambio: en la novela de la violencia hay rasgos de una integración íntima de las ciencias sociales y de sus formas de expresión en el grado que ellas parecen someterse a la literatura y no al revés. Además han avanzado tanto las ciencias sociales, sea la psicología, la sociología o la politología, que son actualmente parte de la formación y de la conciencia del hombre. Negar su presencia en el arte es negar la realidad.

Sin duda, escribir significa transformar el mundo a través del lenguaje y sin duda es difícil, no resulta lícito imaginarse un ser humano que vive rodeado de un caos de violencia e injusticia que se siente tranquilamente con la preocupación única por el juego estilístico, el cual solamente entenderán unos pocos artistas e intelectuales. Esta actitud además de evasiva resulta incongruente en la relación humana. Sin embargo, la obligación de tomar parte activa exclusivamente en los acontecimientos concretos, limita al escritor y a la creación literaria poniéndolos en forma subordinada en el ministerio de algo que es otra cosa.

Cortázar se basa dentro de la auténtica realidad del Tercer Mundo en su contexto sociohistórico y político en la

"responsabilidad moral" y "personal" del escritor,<sup>104</sup> punto de vista que es compartido por varios escritores jóvenes.<sup>105</sup> Por supuesto, esta identificación individual no significa permanecer en la vida interior sino encontrar la manera de hallar en la realidad personal lo objetivo: sea en la impresión de un paisaje, en un diálogo amoroso, en una situación de índole violenta o en una fantasía.

Angel Rama dice, que la objetivación del escritor es "...el ajuste germinal que se produce entre su vivencia obsesiva y una estructura que pueden compartir otros hombres".<sup>106</sup> El no valoriza la elección temática sino insiste en el enraizamiento de lo más particular en la realidad social definiéndola y descubriéndola.<sup>107</sup>

Fue necesario aclarar un poco la relación realidad-ficción, porque la novela de la violencia nos ofrece la visión real en un momento histórico de transformación de los pueblos del Tercer Mundo. Se podría clasificar como "literatura comprometida", "literatura de combate" o "literatura social".

---

<sup>104</sup>Cortázar, Julio. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura", en Oscar Collazos, *Ibid*, pp. 55-56.

<sup>105</sup>Mesa Redonda. Literatura y realidad en América Latina; Hernán Lavín Cerda, Chile; Enrique Jaramillo Levi, Panamá; Ricardo Freté, Argentina; Vladimiro Rivas Iturralde, Ecuador; Instituto Goethe, México, 3 de julio de 1975.

<sup>106</sup>Rama, Angel. Problemas para el narrador latinoamericano, Caracas, Síntesis Dosmil, 1972, p. 65.

<sup>107</sup>Rama, Angel, *Ibid*, pp. 63-69.

Lo que el ejemplo de Cuba provocó acerca del desarrollo político-social en los demás países latinoamericanos que se encuentran en una época pre-revolucionaria, se reflejó en la actual narrativa que es "en un sentido u otro,... la literatura del surgimiento de la revolución latinoamericana que por el momento sólo ha triunfado en un país, pero cuyas raíces y perspectivas lo desbordan largamente".<sup>108</sup> A partir de la revolución cubana se presentó en la América Latina el fenómeno de un cambio cuantitativo y cualitativo en la novela. El cambio cuantitativo sucedió con un nuevo descubrimiento de este continente bajo nuevos ángulos de vista produciendo el boom. Respecto al cambio cualitativo, la novela de la violencia empieza a recoger todas las expresiones de la violencia y la contra-violencia que se manifiestan con más y más fuerza, convirtiéndose en testimonio y "reflejando toda la historia inoficial del presente".<sup>109</sup>

En Colombia ya se habían iniciado novelas en forma testimonial y documental que trataron de explicar los acontecimientos de enfrentamientos entre el poder estatal y las fuerzas revolucionarias de la oposición. La muerte violenta del líder del partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán, provocó la acentuación de algunos escritores en dirección hacia el

---

<sup>108</sup> Fernández Retamar, Roberto. "Intercomunicación y nueva literatura", en César Fernández Moreno, *Ibid*, p. 328.

<sup>109</sup> Illescas, Carlos, *Ibid*.

compromiso político y el intento de descubrir las razones de la violencia continua.

Jorge Zalamea trató de dar su testimonio en forma de un poema satírico: "El gran Burundún Burundá ha muerto" (1952) y en forma de un relato: "La metamórfosis de su excelencia" (1949). El autor mismo explica que sus dos libros existen fuera de Colombia "porque la denuncia va a la raíz".<sup>110</sup> En esta aclaración se esconde probablemente una de las razones de porqué los escritores de algunos países tardaron tanto en tratar el fenómeno de la violencia estatal y de los contrapoderes en su esencia profunda. Un país políticamente tan cerrado como el Paraguay ofrece al escritor tres posibilidades: callarse, estar conforme con el régimen o publicar en la emigración, que es el caso de Fernando Caballero y de Lincoln Silva. Sobre la literatura guatemalteca se sabe también que es "una triste y dolorosa historia de la literatura del exilio".<sup>111</sup> A partir de 1954 el escritor adquiere "una nueva forma de militante responsabilidad".<sup>112</sup>

Otra razón probable por la que todavía no ha aparecido la gran obra maestra de la novela de la violencia, se de-

---

<sup>110</sup> Zalamea, Jorge. "La actual literatura en Colombia", en Varios. Panorama de la actual literatura latinoamericana, Madrid, Edit. Fundamentos, 1971, pp. 89-90.

<sup>111</sup> Galich, Manuel y Morales, Arqueles. "Nueva literatura guatemalteca", en Varios. Panorama de la actual literatura latinoamericana, Ibid, p. 63.

<sup>112</sup> Galich, Manuel y Morales, Arqueles, Ibid, p. 87.

be a la complejidad tremenda de la problemática. Sobre los acontecimientos en Tlatelolco se ha publicado mucho; el libro más valioso quizás sea La noche de Tlatelolco, de Elena Poniatowska, que capta la violencia de manera elemental dentro de una atmósfera de una sorpresiva incomprensión. Es una documentación excelente, pero la novela de Tlatelolco todavía no se ha escrito.

Un asunto de trayectoria mundial dentro del problema del imperialismo es la lucha por el canal de Panamá. Admite el joven panameño Enrique Jaramillo Levi: "No podemos escribir, todavía no; tendría que ser en forma más totalizadora..., para tratar el problema básico y tan complejo de nuestro país".<sup>113</sup>

En el carácter inmediato y en la espontaneidad con que algunos escritores han presentado por dentro los aspectos totales históricos y sociológicos del funcionamiento de sus países, a través de experiencias subjetivas por sus personajes se está tal vez anunciando una nueva concepción del realismo en el sentido como lo reclama Angel Rama.<sup>114</sup> Los hechos que estructuran la novela de la violencia están arraigados en el hombre-personaje y no se crean como sucesos en sí, tesis que se comprobará en los tres libros analizados.

---

<sup>113</sup> Enrique Jaramillo Levi, Mesa Redonda, Ibid.

<sup>114</sup> Véase p. 101, también Angel Rama, Ibid, pp. 63-69.

El lenguaje tiene una función social y representa determinante y confluientemente un análisis profundo de la sociedad.

Los escritores jóvenes no tienen una formación doctrinaria rígida. Como la revolución espiritual y social en el Tercer Mundo apenas empieza a desarrollar un programa de conducta, la novela de la violencia apenas empieza a estructurarse. Dice Carlos Illescas, que "...la capacidad crítica todavía no está muy desarrollada, se determina más por la emoción que por la razón".<sup>115</sup> El criterio del escritor depende por supuesto de su edad, de su trasfondo cultural en su país, de la influencia de otros autores y de su sensibilidad al captar y percibir lo que está atrás de las apariencias. La novela de la violencia no es reportaje. Los elementos reales de la identificación con el antiimperialismo se transforman al mundo poético creando una atmósfera de violencia, de enajenación, agustia y soledad. Pero se está anunciando la solidaridad en el afán de provocar los cambios anhelados.

Fernando Alegría reconoce lo verdadero en la literatura revolucionaria en la condición de que en la imagen o en la visión del escritor quede "su concepción del mundo, tanto como el testimonio de su intento para marcar, a su vez, esa realidad".<sup>116</sup> En este sentido podemos hablar de la novela

---

<sup>115</sup> Illescas, Carlos, Ibid.

<sup>116</sup> Alegría, Fernando. Literatura y revolución, Ibid, p. 30.

de la violencia como "literatura revolucionaria". La novela de la violencia es un grito de protesta, una búsqueda por encontrar lo humano en este mundo caótico. Aunque profundiza en el desciframiento y descubrimiento de las estructuras inhumanas, en el fondo es literatura optimista porque acepta y afirma la transformación buscándola en toda su estructura poética, trascendiéndola del presente hacia el futuro.

Probablemente se van a formar lazos entre la literatura de preocupación social del continente latinoamericano con la literatura chicana y negra, en los Estados Unidos, con la literatura africana hasta ahora casi desconocida y la literatura de otras regiones marginadas del mundo. Tiene en común la identificación de ser el Tercer Mundo y la misma meta de su liberación.

c) La identidad hombre-violencia en la novela de la violencia

La violencia como problema fundamental en la América Latina ya se ha tomado en cuenta. La novela no solamente refleja este tono, sino la violencia forma parte de la esencia de la visión poética: estructura, ambiente, personajes y lenguaje están penetrados por ella. La violencia es punto de partida y fin a la vez. El estudio más amplio sobre el fenómeno de la violencia en la literatura lo realizó Ariel Dorfmann en el libro Imaginación y violencia en América.<sup>117</sup> Como

---

<sup>117</sup> Dorfmann, Ariel, Ibid.

otra referencia sirve el prólogo de Miguel Donoso Pareja en La violencia en Ecuador.<sup>118</sup> No nos interesa en primer lugar investigar la temática de la violencia desde los ángulos de las ciencias sociales sino tratar de descubrirla y demostrarla en sus formas intrínsecas, específicas y múltiples en la expresión literaria.

El personaje está definido por encontrarse en un mundo en el cual la violencia ha llegado a ser una totalidad, una cosmovisión. ¿Cómo reacciona el protagonista, qué intentos hace por salir de la violencia? Ariel Dorfmann anota las posibilidades siguientes: "hacia afuera o hacia adentro, horizontal o vertical, sexual o social, constante o discontinua, personal o colectiva, liberadora o más enajenante, hiriente o mortal".<sup>119</sup> En el enfrentamiento del personaje con la violencia se puede escoger fundamentalmente entre tres modos:

"la violencia vertical y social;  
la horizontal e individual;  
la inespacial o interior".<sup>120</sup>

Por último, Ariel Dorfmann agrega "la violencia estética, narrativa, la novela misma como un acto de agresión al lector".<sup>121</sup>

<sup>118</sup> Donoso Pareja, Miguel. La violencia en Ecuador, Antología, Prol. de..., México, Edit. Diógenes, 1973.

<sup>119</sup> Dorfmann, Ariel, Ibid, p. 17.

<sup>120</sup> Dorfmann, Ariel, Ibid, p. 18.

<sup>121</sup> Dorfmann, Ariel, Ibid, p. 19.

El primer modo de reacción violenta en forma vertical y social es la violencia de la rebelión, de la insurrección. La encontramos en los héroes desde la novela naturalista hasta la novela de la violencia. De esta violencia se calla la historia oficial de los países. Sus héroes viven en canciones populares, en documentos inoficiales olvidándose con el tiempo o convirtiéndose en héroes nacionales. Se levantaron en contra del explotador, de los oficiales, de los poderosos. La lucha se dirige en forma de grupo o individualmente. Su motivación en la novela naturalista sucede por un "ya no aguantar más" del personaje. Son en general esfuerzos aislados como "producto de actos inconscientes más que el resultado de una postura organizada y racional".<sup>122</sup> El precio es lógicamente la muerte por la opresión de los más fuertes de arriba que no permiten esta forma de liberación.

En la nueva novela, la verticalidad de la violencia no tiene tanta vigencia directa. Los lados no están tan claramente separados porque en un ser existe la posibilidad de usar la violencia desde los dos ángulos. Artemio Cruz empieza su camino liberándose del estado de recibir la violencia al usarla. Después sigue ejerciéndola desde arriba. Su hijo sufre el destino que pudo haber elegido el padre: se muere en la lucha revolucionaria en vez de vivir a costa de ella. Al entender ahora al hombre dialécticamente, los cli-

---

<sup>122</sup>Dorfmann, Ariel, Ibid, p. 19.

sés del bien y del mal han pasado a ser un problema entre los hombres a serlo dentro de cada hombre. En el desarrollo temático de la violencia esto significa entrar más profundamente en el personaje que gana más autenticidad humana.

La misma observación de un cambio cualitativo respecto al personaje hace Adam David Miller acerca de la literatura negra en los Estados Unidos. Actualmente el protagonista negro ya no divide el mundo entre los blancos y los negros como símbolos de explotación y de sufrimiento sino trata de captar toda la complejidad de las estructuras, en las cuales todos pueden ser cómplices y víctimas.<sup>123</sup>

La violencia vertical -incluyendo el aspecto introspectivo del personaje- es el medio más obvio del uso de la violencia en el personaje de la novela de la violencia. Ahora ya no son puros esfuerzos aislados; pues se conectan unos con otros por el mismo trasfondo ideológico socialista. Se empieza a estructurar la lucha organizada con el fin de implantar el socialismo. Sea Andrés, con su bomba en la mano en País portátil, un grupo de guerrilleros en Rajatabla o al quien que trata de darle un balazo al Mr. Roberson en Rebelión después; todos ellos no actúan inconscientemente para liberarse del momento de la represión. Por diferente que pueda ser su presión interna buscando la exteriorización, es

---

<sup>123</sup>Miller, Adam David, editor y co-autor de Dices or black bones (Dados o huesos negros), Black voices of the seventies, U.S.A., 1970; plática personal con la autora, Berkeley, 6 de febrero de 1975.

tos personajes han tomado conciencia profunda en la situación actual de sus países, se han identificado con la lucha de la liberación de los pueblos del Tercer Mundo y están tratando de protestar y de provocar cambios con el medio de la contra-violencia.

Los protagonistas Eduardo y Delia de País portátil representan en forma muy clara esta rebeldía social. Su meta está bien definida y su organización de la guerrilla urbana usa las tácticas revolucionarias del Che Guevara. Tanto Delia como Eduardo han superado su presión y su angustia existencial. Eduardo es el "hombre nuevo" anhelado por Che Guevara y Delia es la "mujer nueva" anunciando el potencial liberador que podrá tener un día la mujer en el Tercer Mundo.

La violencia horizontal e individual es la violencia que Fanon describe como una manera de entrenamiento antes de soltarse en forma vertical.<sup>124</sup> La encontramos en la novela de la violencia en el lumpemproletariado al margen de la sociedad o en las masacres en el campo en Rajatabla donde uno mata al otro.

En forma más individual y enajenante, esta violencia predomina en la visión universal de la nueva novela. El personaje se ve instalado en el "mundo como cárcel o laberinto o jungla urbana".<sup>125</sup> Los modos de sobrevivir son varios: la

<sup>124</sup>Fanon, Frantz. Los condenados de la tierra, Ibid, cap. I.

<sup>125</sup>Dorfmann, Ariel, Ibid, p. 27.

rebelión en contra de la sociedad en su incomunicación, de la soledad y de la angustia interior se abre camino usando la violencia en vez de que ella sea usada en contra de uno. El protagonista en El túnel, de Sábato, destruye para no tener que destruirse él mismo. Artemio Cruz la elige antes de que ella pueda ser usada por el otro. Esta violencia mata a pueblos enteros como en Pedro Páramo o en Cien años de soledad en donde es una cadena infinita y engañosa salida a la barbarie. A veces es la única posibilidad de la comunicación que une al perseguidor con el perseguido como en Rajatabla.

La violencia horizontal es como un balanceo en búsqueda de la integridad y del equilibrio interior y exterior del personaje. Por su carácter dialéctico tiende a la destrucción dándole una tendencia pesimista de resignación o de desesperación a la novela moderna. Sus personajes son "rebeldes existenciales más que sociales".<sup>126</sup> La novela de la violencia tal vez podrá llegar a sintetizar el factor existencial con el factor social. En la visión de las grandes ciudades se está anunciando un cambio en su desenmascaramiento como monstruos y como productos de nuestras estructuras capitalistas-imperialistas; Caracas se desnuda de esta manera tanto en País portátil como en Rajatabla y Buenos Aires enseña su cara verdadera en Para comerte mejor.

---

<sup>126</sup>Dorfmann, Ariel, Ibid, p. 33.

Con el protagonista sucede algo parecido: la alienación indefinida de él se descubre como enajenación más concreta, verbi gratia en el protagonista de Rajatabla; la rebelión existencial incluye la posibilidad de la rebelión social aún traspasado al futuro como en Sebastián de Para comerte mejor. Los autores de la novela de la violencia no se acomodan con la enajenación como condición existencial sino consideran su tarea primordial el enfrentarla en su dependencia al sistema político-económico.

Cuando el hombre dirige su violencia en contra de sí mismo hablamos de violencia inespacial e interior. Ella se encuentra en toda la novela actual: en el silencio entre la gente, en la ignorancia, en la incapacidad de reaccionar hacia lo exterior. Ariel Dorfmann comprueba este "ambiente fantasmagórico"<sup>127</sup> en la novela Al filo del agua, de Agustín Yáñez, que ha ejercido influencia extensa en la narrativa actual. En Oficio de tinieblas, de Rosario Castellanos, algunos personajes se encierran de esta manera en la incomunicación entre dos clases sociales. En Rebelión después, el cura y el maestro de latín usan la mera fraseología de sus instituciones para evitar un enfrentamiento verdadero con el pueblo. La madre y Paola en Para comerte mejor, hablan simultáneamente en dos monólogos sin escucharse y se quedan cada una sola en su frialdad y su enajenación.

---

<sup>127</sup>Dorfmann, Ariel, Ibid, p. 37.

Llega un momento durante el cual este estado interior de ánimo ya no es tolerable y el hombre vuelve a destruirse en el suicidio como Miguel en Hijo de hombre, como Oliveira en Rayuela (casi seguramente) y como Sebastián en Para comerte mejor. La posibilidad de escapar a la violencia no existe; el personaje puede elegir o estar más dispuesto a una u otra forma de llevarla a cabo, pero como se nace o se muere, se vive con ella. Al autodestruirse, la esperanza muere o se traspasa a otros seres del futuro, conservando un optimismo débil en la afirmación de que otros hombres realizarán lo que no pudo lograr el personaje, como lo expresa Sebastián.

La novela de la violencia está profundizando en las múltiples caras de la violencia con la característica de verla más y más claramente vinculada con el sistema del estado. La novela recoge sus modos de manifestación y abre la verdad de la situación. Se fija en las apariciones actuales de las formas del contra-poder del cual destaca la tendencia de contestar con violencia. El fenómeno más sobresaliente es la guerrilla, que se percibe en su comparación o en sus acciones que aparecen dispersamente en los libros. En la evolución de la narrativa latinoamericana la novela de la violencia contribuye al enfrentamiento del hombre con sus preocupaciones esenciales en una atmósfera en la cual fluctúa la violencia que abarca al hombre en esta identidad.

d) La estructura de la novela de la violencia

Al tratar de iniciar una estructuración de la novela de la violencia nos preguntamos ahora: ¿Cuáles son sus características generales en la técnica y cómo se usa para crear la visión poética en su unidad estructural?

En los tres ejemplos -asunto de un análisis más profundo- se verá cómo lo general se presenta en cada novela en forma muy particular. La novela de la violencia es en su estructura, en el uso de las técnicas y en el lenguaje novela moderna. Ella sigue el camino innovador de la nueva novela que destruye las formas tradicionales de la novela y la abre a posibilidades infinitas de la expresión literaria. Para Fernando Alegría las técnicas revolucionarias en el arte tienen valor únicamente "en la medida en que afectan y cambian a la sociedad y al artista en su más íntima y auténtica realidad".<sup>128</sup> La novela de la violencia no cae en el "formalismo". Emplear las técnicas renovadoras es una necesidad íntima siendo elemento estructural para captar, definir e identificar la violencia. Esta actitud no separa contenido y forma sino se traspasa y entreteje los varios niveles narrativos.

El lenguaje se caracteriza por la identificación con

---

<sup>128</sup> Alegría, Fernando. Literatura y revolución, Ibid. p. 10.

la "violencia narrativa". Aumentando en su profundidad y en su apertura, el lenguaje es libre en el empleo adecuado de expresarse en cualquier estilo, sea del modernismo, de la vanguardia o del costumbrismo. Según la necesidad se rompe el orden de las palabras, se inventan otras nuevas, se usan idiomas extranjeros y el habla popular. No hay límites o restricciones. Las combinaciones de letras y palabras son infinitas para contribuir a crear las atmósferas de violencia y de angustia.

La técnica del "monólogo interior", usado en toda la novela moderna a partir de Joyce en sus diversas funciones, es una necesidad vital en la novela de la violencia. Para Andrés en el camión y para Lázaro en la cárcel -cada quien solo en un considerable lapso de tiempo- es la única forma de comunicar toda su angustia y turbación del estado de ánimo en el cual se encuentran. El libre "fluir de la conciencia" sirve en su necesidad psicológica para la reconstrucción de todas las circunstancias aclarando de esta manera el estado interior del personaje.

El protagonista que participa en la contra-violencia, ya sabe además, que no existe el diálogo con el gobierno; tampoco se puede emprender una plática abierta con cualquier gente debido a la clandestinidad que requieren las acciones guerrilleras. Un personaje como Andrés está solo con sus preocupaciones, dudas y esperanzas; hace una especie de auto

análisis freudiano de sí mismo, de su medio ambiente y de sus enemigos a base de libres asociaciones, recuerdos, imágenes o fantasías. El monólogo interior es entonces un "principio estructurador importante" en la novela de la violencia, hace resaltar Carlos Illescas.<sup>129</sup>

La "libre asociación de ideas" con la toma de conciencia de la imaginación, usada por Freud y literariamente empleada en el surrealismo francés, forma base estructural de la novela de la violencia. En la negación de tiempo y espacio y en el fluir poético de palabras se construye con partículas ejemplarmente toda la totalidad de una "cultura de la violencia". Por la rapidez interna de algunas novelas como Rebelión después y País portátil, causada por la angustia del yo del protagonista de ser "liquidado", el lector tiene la impresión de que no le alcanza el tiempo para exponer explícitamente su historia. El yo del narrador-personaje tiene que apresurarse, mientras que el lector reconstruye la historia a través de las imágenes asociadas.

Otra necesidad estructural para tratar el tema de la violencia y de la contra-violencia es el contrapunto, elemento tomado de la música. En Rayuela y en Señas de identidad, de Juan Goytisolo, se intercalan, entrecruzan o van paralelamente los varios niveles narrativos explicándose en la fuga final en su contenido. Esta técnica toca en la nueva novela

---

<sup>129</sup> Illescas, Carlos, Ibid.

sus límites llegando a ser recurso al construir una realidad poética cada vez más polifacética e intrínseca y casi incomunicable. En la novela de la violencia es un medio indispensable para descifrar la violencia estatal que se ejerce en muchos lugares y con varios métodos simultáneamente como en Rajatabla. Lo mismo sucede con los signos de la contra-violencia que aparecen por aquí y por acá. El trabajo del autor es coleccionarlos, construir las relaciones entre ellos e integrarlos en el proceso del cambio.

La forma laberíntica de los relatos corresponde a la angustia de los personajes de no encontrar una solución. Podemos comparar esta forma con la violencia horizontal e interior que gira dentro de la misma cárcel sin encontrar una salida adecuada. Como los personajes de Kafka se sienten incapaces de actuar en contra del poder omnipotente, algunos personajes en la novela de la violencia andan errantes en su encarcelamiento interior.

La fragmentación del tiempo cronológico que se ha empleado en sus varios planos a partir de Proust, subraya en la novela de la violencia el carácter subjetivo del relato. No se escribe documentación sino un testimonio muy personal. El yo del narrador entra en el pasado, en el presente y en el futuro según sus imaginaciones y sus recuerdos. Con el trato del espacio sucede algo parecido. Se extiende hasta donde el yo interior lo imagina, a pesar de que se encuentre

exteriormente en un lugar definido.

La recurrencia a los mitos clásicos y modernos es muy común en la literatura moderna; en el sentido de Joyce como una gran paráfrasis de la historia y en el sentido de Freud buscando lo colectivo en lo individual. La novela de la violencia sintetiza los dos aspectos en la presentación de la violencia estatal y la contra-violencia. En un nivel muy amplio se trata del problema generacional, eterno y actual a la vez como está simbolizado en el complejo de Edipo. El ser se ve condenado al terror mítico. La violencia no asombra ni sorprende siendo destino fatal y divino. Intentar la liberación o la explicación significa hacer un trabajo de Sísifo, absurdo en sí mismo al adquirir la conciencia de que la rebelión es inútil. Sin embargo, la rebelión juvenil tiene en el enfrentamiento generacional un factor fuerte a su lado, que es el tiempo. Lo que no se logra hoy, se logrará mañana.

Para crear la atmósfera mítica se utilizan simbolismos y alegorías como en los personajes de Rebelión después y técnicas del realismo mágico que transforman toda la historia en una imaginación del terror. El afán de otros autores tiende a presentar la totalidad del fenómeno de la violencia viéndolo en sus partes y mezclando lo mítico-mágico con lo racional-lógico como lo hace Luis Britto García. En países con influencia indígena más fuerte, digamos el Paraguay, la

visión de lo mágico y de lo particular forma parte importante infiriendo la totalidad. Los excesos del terror tienen rasgos tan obsesionados que un realismo sencillo no los captaría en su contenido de bestialidad. Por otro lado, las técnicas del realismo crítico recogen más detalladamente todo lo que contribuye a complementar la imagen de la violencia. La novela de la violencia no es indigenista ni europeizante; ella sigue sintetizando las herencias americanas con la apertura temática de la identificación con el Tercer Mundo.

El personaje es carácter individual y colectivo a la vez. Algunas protagonistas están vistos desde un ángulo muy individual, mientras que otros representan lo colectivo. Los personajes centrales como Andrés, Lázaro o Sebastián abren su ser más íntimo en su lucha existencial por la identificación con un compromiso personal y social, tema esencial en estas novelas. En su misión revolucionaria se colectivizan por su función.

Otros personajes se caracterizan por pertenecer a un problema social y colectivo como el "mulato-torturador", el "policía corrupto", el "cura anticomunista", el "burócrata" o la "mujer-objeto". Varios grupos raciales, étnicos o sociales son tratados como caracteres colectivos: todo un país sufre la opresión: el lumpemproletariado participa en la violencia; las ancianas indígenas viven como si ya estuvieran

muertas; la policía mata a los revolucionarios. No se trata de quitar a los miembros de ciertos grupos su individualidad, pero la verdad es que ella no existe en su función social. Su actuación es estereotipo sin alcanzar características personales.

De las técnicas ajenas a la literatura son en primer lugar las técnicas cinematográficas las que determinan la estructura de la novela de la violencia. No son préstamos para enriquecer a la novela sino necesidades por la forma en la cual se presenta el contenido. Dar la multiplicidad de visiones que se crean a veces simultáneamente en distintos lugares se logra con la técnica del montaje. En País portátil las acciones guerrilleras se presentan en un momento dado con la rapidez requerida enfocándosela en diversas situaciones y diversos sitios de la ciudad. La influencia más importante parte de Manhattan Transfer de John Dos Passos, con su serie de imágenes simultáneas. La multiplicidad de visiones como Borges la presenta en "El Aleph", contribuye en Rajatabla a la totalidad dispersa y caótica que es nuestra realidad.

La técnica de dar vistas rápidas, corresponde a la situación en la cual se encuentra el protagonista. Al ser llevado por la policía en un coche a un destino desconocido, se captan solamente cortes de lo que se ve a momentos por una ventana (Rajatabla). Huir de la policía en barrios laberínticos desconocidos indica rapidez al pasar las imágenes (País portátil). El fade-out del cine, el final de una escena o de un capítulo tiende a cortes violentos en el narra-

ción por razones de la técnica del montaje. La tensión de Emilio en Los hombres de a caballo, de David Viñas, es intolerable: su mujer lo busca para ir a la cama mientras que sus pensamientos van a la lucha social en la cual está envuelto.<sup>130</sup> Los cambios radicales de la escena marcan la necesidad interior.

El close-up, en el cine, el gran acercamiento a un objeto o persona, entra en la novela de la violencia de manera exterior e interior. En el espacio exterior se emplea aumentando la tensión en el narrador-personaje como Lázaro, cuando lentamente entran y se acercan los torturadores. Interiormente es una introspección psicoanalítica del personaje o de un movimiento político en los cuales el lector entra independientemente de las circunstancias exteriores, caso que se da en todas las tres novelas analizadas.

La técnica cinematográfica del flash-back y del flash-forward rompe las unidades aristotélicas, que consisten en unidad de lugar, de acción y de tiempo. La acción presente en la novela actual se extiende en el tiempo, en el lugar y en la acción misma. En la novela de la violencia el pasado es estático, en el cual el tiempo no transcurre; este pasado impide los cambios necesarios en el presente a cada rato interrumpiéndolo. O dicho de otra manera: el pasado es la violencia del opresor, es la violencia estatal que se extiende

---

<sup>130</sup> Viñas, David. Los hombres de a caballo, México, Siglo XXI, 1968, I. cap.

hasta el presente. El presente es la juventud, es la rebelión, la contra-violencia, la toma de conciencia, la lucha y el anhelo de cambio. El futuro es el enemigo del pasado y la esperanza del presente. Sin la trayectoria hacia el futuro, ya la lucha contra el pasado estaría perdida. En esta dialéctica temporal se mueve la acción del presente.

## B I B L I O G R A F I A

### SEGUNDO CAPITULO

- Alegría, Fernando. "Antiliteratura", en César Fernández Moreno, América Latina en su literatura, Coord. e intr. por..., México, Siglo XXI.
- Alegría, Fernando. La novela hispanoamericana siglo XX, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Alegría, Fernando. Literatura y revolución, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Alegría, Fernando. Novelistas contemporáneos hispanoamericanos, Antología, Intr. de..., Boston, Heath and Company, 1964.
- Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Edic. Anaya, 1971.
- Anderson Imbert, Enrique. "Formas en la novela contemporánea", en Juan Loveluck. La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969.
- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Azuela, Marinao. Los de abajo, Novela de la revolución mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Benedetti, Mario. "Los temas del novelista hispanoamericano", en Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969.
- Brushwood, John S. "Miguel Angel Asturias entre sus contemporáneos", en La crítica de la novela contemporánea, Antología, México, U.N.A.M., Centro de estudios literarios, 1973.

- Bueno, Salvador. Aproximaciones a la literatura hispanoamericana, La Habana, Instituto del Libro, 1967.
- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias, Montevideo, Arca Edit., 1967.
- Coddon Peebles, Marcelo. "Notas sobre un proceso: De la novela del superrealismo a la novela actual en Hispanoamérica", en Primer seminario internacional de literatura hispanoamericana, Universidad del Norte Antofagasta, Santiago de Chile, 1969.
- Collazos, Oscar. "Encrucijada del lenguaje", en Oscar Collazos, Julio Cortázar, y Mario Vargas Llosa. Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1970.
- Cortázar, Julio. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura", en Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo XXI, 1970.
- Cortázar, Julio. Rayuela, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1963.
- Darío, Rubén. Azul..., México, Edit. Nacional, 1973.
- Donoso, José. Historia personal del "boom", Barcelona, Edit. Anagrama, 1972.
- Donoso Pareja, Miguel. La violencia en Ecuador, Antología, Pról. de..., México, Edit. Diógenes, 1973.
- Donoso Pareja, Miguel. Prosa joven de América Hispana, Tomo I, Antología, Sel., Int. de..., México, Edit. Setseptentas, 1972.
- Dorfmann, Ariel. Imaginación y violencia en América, Barcelona, Edit. Anagrama, 1970.
- Ferdinandy, María Magdalena. "Rudolf Grossmann: Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur" (His

toria y problemas de la literatura latinoamericana), en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 233, Madrid, 1969.

- Fernández Retamar, Roberto. "Intercomunicación y nueva literatura" en César Fernández Moreno. América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1972.
- Franco, Jean. La cultura moderna en América Latina, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1971.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana, México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969.
- Fuentes, Carlos. "La nueva novela latinoamericana", en Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969.
- Galich, Manuel y Morales, Arqueles. "Nueva literatura guatemalteca", en Varios. Panorama de la actual literatura latinoamericana, Madrid, Edit. Fundamentos, 1971
- Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., 1954.
- García Márquez, Gabriel. "Entrevista con..." del Diario Popular, Lisboa, en Excélsior, México, 5 de junio de 1975.
- García Márquez, Fabriel. Cien años de soledad, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1969.
- González León, Adriano. País portátil, Barcelona, Edit. Seix Barral, 1968.
- González, Manuel Pedro. "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional", en Varios. Coloquio sobre la novela hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 (Tezontle).
- Hamilton, Carlos D. "La novela actual de Hispanoamérica, Introducción", en Cuadernos Americanos, núm. 2, México, 1973.

- Harss, Luis. Los nuestros. Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1966.
- Henriquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Henriquez Ureña, Pedro. "Seis ensayos en busca de nuestra expresión", en Obra crítica, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Jara Cuadra, René. "Tierra y mundo en la novela contemporánea", en Primer seminario internacional de literatura hispanoamericana, Universidad del Norte Antofagasta, Santiago de Chile, 1969.
- Jill Levine, Suzanne. "Pedro Páramo y Cien años de soledad: Un paralelo", en La novela latinoamericana, México, Revista de la Universidad de México, vol. XXV, núm. 6, febrero, 1971.
- Lafforgue, Jorge. "La nueva novela latinoamericana", en Nueva novela latinoamericana, Tomo I, Compilación de textos por..., Buenos Aires, Edit. Paidós 1969 (Letras Mayúsculas).
- Lorenz, Günter W. Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika (La literatura contemporánea en la América Latina), Tübingen und Basel, Horst Erdmann Verlag, 1971.
- Loveluck, Juan. "Crisis y renovación de la novela hispanoamericana", en La novela hispanoamericana, Selec. Int. y notas de..., Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969.
- Lukacs, Georg. "Realismo ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?", en Varios. Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?, Buenos Aires, Edit. Tiempo contemporáneo, 1969.

- Martí, José. Nuestra América, Barcelona, Edit. Ariel, 1970.
- Martínez, José Luis. "Unidad y diversidad", en César Fernández Moreno, América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, 1972.
- Miller, Adam David. Dices or black bones (Dados o huesos negros), Black voices of the seventies, U.S.A., 1970.
- Ocampo, Aurora M. "Un intento de aproximación al realismo mágico", en manatí, año I, núm. 2, México, 1974.
- Rama, Angel. Problemas para el narrador latinoamericano, Caracas, Síntesis Dosmil, 1972.
- Rivera, José Eustasio. La vorágine, México, U.N.A.M., 1972.
- Roa Bastos, Augusto. Hijo del hombre, Buenos Aires, Edit. Lozada, 1971.
- Roa Bastos, Augusto. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual", en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, Antología, México, U.N.A.M., Centro de estudios literarios, 1973.
- Rodó, José Enrique, Ariel, Liberalismo y jacobinismo, ensayos, México, Edit. Porrúa, 1968.
- Rodríguez Monegal, Emir. "La nueva novela latinoamericana", en Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Los nuevos novelistas", en La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, Antología, México, U.N.A.M., Centro de estudios literarios, 1973.
- Rodríguez Monegal, Emir. Narradores de esta América, Tomo I, Montevideo, Edit. Alfa, 2a. ed. 1969.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Un juego de espejos enfrentados", en Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969.

- Sábato, Ernesto. Sobre héroes y tumbas, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1974, 15a. ed.
- Sánchez, Luis Alberto. América: novela sin novelistas, Lima, Edit. Libr. Peruana, 1933.
- Sánchez, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispano-americana, II, Estudios y ensayos, Madrid, Edit. Gredes, 1953.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx, México, Edic. Era, 1965.
- Schulmann, Iva A. "La novela hispanoamericana y la nueva técnica", en Varios. Coloquio sobre la novela hispano-americana, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 (Tezontle).
- Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia, Tomo I, Madrid, Edic. Guadarrama, 1971.
- Valbuena Briones, Angel. Literatura hispanoamericana, Tomo V de la Historia de la literatura española, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 4a. ed.
- Viñas, David. Los hombres de a caballo, México, Siglo XXI, 1968.
- Zalamea, Jorge. "La actual literatura de Colombia", en Varios. Panorama de la actual literatura latinoamericana, Madrid, Edit. Fundamentos, 1971.

#### Referencias especiales

- Illescas, Carlos. Clase universitaria: La novela de la violencia, U.N.A.M., I° sem. de 1973, apuntes en clase.
- Mesa Redonda. Literatura y realidad en América Latina; Hernán Lavín Cerda, Chile; Enrique Jaramillo Levi, Panamá; Ricardo Freté, Argentina; Vladimiro Rivas Iturralde, Ecuador; Instituto Goethe, México, 3 de ju-

lio de 1975.

Miller, Adam David. Plática personal con la autora, Berkeley/  
Calif., 6 de febrero de 1975.

III. ENSAYO DE ANALISIS CRITICO  
SOBRE TRES REPRESENTANTES DE  
LA NOVELA DE LA VIOLENCIA

1. REBELION DESPUES, DE LINCOLN SILVA

a) Introducción biográfica y literaria  
de Lincoln Silva

Lincoln Silva es el más joven de los tres escritores que me he propuesto tratar. Nació en 1945 en Barrero Grande, pueblo guaraní del interior del Paraguay; hijo de una maestra rural. Su padre murió cuando era chico. Lincoln Silva creció en su pueblo natal y se trasladó a Asunción, capital del país, a los quince años para seguir estudiando allí. Nuestro autor entró en contacto con otros jóvenes dedicados a la literatura, quienes redactaban y publicaban Criterio, revista más conocida fuera del Paraguay. Lincoln Silva trabajó en el diario ABC e ingresó a la Universidad, en donde siguió la carrera de Ciencias Sociales.

A los 25 años, después de haber terminado la mitad de su primera novela Rebelión después, emigró a la Argentina, en donde terminó y publicó su libro y en donde reside actualmente. "Para sobrevivir", como Lincoln Silva mismo

lo formula, "trabajo en periodismo".<sup>1</sup> Además, ha publicado cuentos y poemas en diversos órganos del Paraguay, de la Argentina y del Brasil, pero piensa reunirlos en volumen. En la actualidad está trabajando en un ensayo: "El Paraguay que nace y el Paraguay que muere", que trata sobre los aspectos de la dependencia y el despotismo en su país. A mediados de agosto de este año saldría su segunda novela, General general.

Por los datos sobre la infancia y la adolescencia del escritor establecemos lo autobiográfico de Rebelión después, que más se afirma en el carácter testimonial de la novela: "...en el Paraguay la neutralidad no es sino una forma de la reacción",<sup>2</sup> dice el joven escritor. Se siente comprometido con la lucha para un porvenir más humano: "Los narradores jóvenes queremos encontrar una nueva forma de literatura profunda y bella que exprese en la ficción la realidad del Paraguay y del mundo, la rebelión del hombre contra un orden de cosas hace mucho tiempo injustas".<sup>3</sup> Por su puesto esta verdad no puede existir dentro del Paraguay, donde la tortura, un tema central del libro, es un tabú absoluto.

---

<sup>1</sup> Silva, Lincoln. Carta personal a la autora, Buenos Aires, 12 de julio de 1975.

<sup>2</sup> Rufinelli, Jorge. "Lincoln Silva o los signos de la rebelión", en Marcha, Montevideo, 10 de marzo de 1972, p. 30.

<sup>3</sup> Rufinelli, Jorge, Ibid. p. 31.

Lincoln Silva es un escritor fiel a su época y participa como víctima-testigo en la historia inmediata de su país. La somete a una crítica de protesta política, social y moral. Su compromiso es personal, trascendiéndose en la preocupación por el hombre y en la conciencia ideológica con el mundo. Rebelión después es una creación literaria de la objetividad paraguaya a través de la observación subjetiva, intuida por un artista talentoso. El crea una visión dirigida hacia la vocación a la muerte de su pueblo en un momento histórico, momento en el cual dicho pueblo empieza a mostrar signos de rebeldía tendientes al cambio revolucionario.

Dejemos expresar a Lincoln Silva qué se propuso en Rebelión después: "Quise penetrar hasta el fondo de nuestra desgracia y nuestra impotencia, frente a un sistema que nos trata como a bichos, que introduce agujas eléctricas en el cuerpo de cualquier hombre que reclame un poco de justicia, o hable simplemente de sus derechos. Claro que es una obra de ficción, que no sólo no le ocurrió a nadie, en particular, sino que le puede ocurrir a cualquiera de nosotros, ¿no?".<sup>4</sup>

Las preguntas clave de Rebelión después son las siguientes: ¿Quién soy? se pregunta Lázaro López, el protagonista. ¿Paraguay, qué es, qué fue y qué será? Las dos pre

---

<sup>4</sup>Rufinelli, Jorge, Ibid, p. 31.

guntas están ligadas en la preocupación del ser humano tanto existencial como social. De este planteamiento resulta una tercera pregunta referida al nivel estructural y estilístico: ¿Qué quiere crear el autor?

Lincoln Silva aporta a la narrativa paraguaya un nuevo elemento que no se ha abordado hasta hoy: "el reflejo de la realidad de los últimos años, especialmente a partir del momento en que Alfredo Stroessner se entroniza en el poder".<sup>5</sup> Rebelión después es testimonio de este presente, sobre el cual no habla la historia oficial. Es novela de la violencia, que representa en forma breve y elemental las características de esta corriente literaria actual.<sup>6</sup>

b) La estructura de Rebelión después, expresión del estado interior del protagonista

La novela es moderna e innovadora sin presentar las dificultades estructurales de la nueva novela. Su forma es cerrada en el plan narrativo que empieza en el nacimiento del protagonista Lázaro López y cierra con su muerte inevitable. En el plan espiritual la novela es abierta; proyecta su asunto en un futuro incierto. Rebelión después tiene

<sup>5</sup> Editor. "Rostros de la tortura, Rebelión después por Lincoln Silva", en Análisis, Buenos Aires, núm. 518, feb. de 1970, s.p.

<sup>6</sup> Los datos biográficos y los datos sobre actividades y planes de Lincoln Silva están tomados de la carta personal, Ibid.

un marco exterior que es la estancia de Lázaro López en la prisión para presos políticos en la capital de su país. En tiempo y espacio definido, la presencia del protagonista en este lugar es punto de partida a sus recuerdos, a sus experiencias, a sus comentarios y a sus deseos. Los recuerdos convergen con la situación del presente y parten de nuevo. Para la forma narrativa se usa la tercera persona en las primeras cuatro páginas que relatan el nacimiento del protagonista y su primera infancia. La historia del joven, tanto su vida exterior como interior se narra en la primera persona singular, en el "yo" de Lázaro López. Se percibe lo que él puede alcanzar en su conciencia reflexiva. No hay distancia entre el narrador y los acontecimientos.

La novela se divide en 25 partes o capítulos. En cada capítulo se revela un acontecimiento clave de la vida del personaje central basado en el ambiente histórico, geográfico y social de su país, Paraguay. Dentro de un capítulo encontramos un desarrollo dramático en tiempo cronológico que se interrumpe y se complementa por la situación presente en la prisión. A veces el cambio tipográfico (cursivas) indica la interrupción del presente por el pasado, de sucesos reales por imaginativos o de diálogo por descripción.

Los recuerdos le aclaran y explican poco a poco al protagonista el porqué de su muerte violenta y el porqué de

la situación de su país en el cual sucede esto. Hay que rever cada seña, hay que reinterpretar todo lo que sucedió para llegar a la realidad brutal, compleja y verdadera del presente. No se trata de presentarla a través de mundos racionales y lógicos; las visiones rápidas crean atmósferas más que situaciones con gran movilidad entre las escenas. A través de las imágenes fragmentadas se desenmascara más y más la totalidad de la situación. La atmósfera se percibe en el nivel de los sentidos que conmueven la emoción del lector que conecta lo subjetivo con la objetividad.

La novela se enlaza con otras novelas modernas de búsqueda de la identidad de un personaje y de su país, por ejemplo Artemio Cruz en México o Alvaro en España en Señas de identidad, de Juan Goytisolo. Llegar a la identificación significa en las tres novelas la muerte del protagonista. Sin embargo hay una diferencia esencial entre las búsquedas de Artemio Cruz, de Alvaro y de Lázaro López. Para Artemio Cruz la única esperanza muere con su hijo. En sus horas de agonía él proyecta lo que hubiera podido ser su vida a su "tú", a un futuro hipotético, que su "yo" nunca ha vivido. Aunque aparezcan en la novela una sociedad y un tiempo, "es la historia de un destino personal, intransferible, que se cierra con la muerte del protagonista".<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Carlos Fuentes en Carballo, Emanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, México, Empresas Edit., 1965, p. 437.

Alvaro, en Señas de identidad es una especie de espectador de sí mismo y de su país. Juan Goytisolo pone en duda la historia y la cultura de España. Para Alvaro el presente es incierto, el pasado es muerto y del futuro no espera nada. Su actitud ante la vida es pesimista. La única esperanza se anuncia en el nivel del lenguaje: primero hay que criticar y denunciar y destruir para poder construir algo nuevo algún día. La búsqueda de Lázaro no es la de un viejo agonizante en su resignación ni tampoco la de un individuo muy preocupado por sí mismo y por su país durante un largo tiempo. Lázaro fue un ser no-consciente como los dos otros protagonistas; Lázaro adquiere conciencia mientras que su presente ya no está en sus propias manos igual a los otros dos, pero con su último grito de "¡Nooo ooo!" expresa que no acepta la realidad de su muerte violenta. Aunque muera como individuo, no muere su grito de "¡Nooo ooo!" Su camino es "el camino de un hombre y de muchos a la vez ..." (p. 12).<sup>8</sup> Con su muerte no se cierra la búsqueda, porque no es la de un individuo aislado. La trayectoria de la esperanza de Lázaro va hacia el futuro: Rebelión después. Se puede matar a inocentes o a rebeldes; lo que no se logra matar es la rebelión. La conciencia es el principio, lo que sigue es la acción. Respecto a la realidad, tanto Fuentes como Goytisolo tienen conciencia profunda de

---

<sup>8</sup>Las páginas indicadas se refieren de aquí en adelante a Rebelión después, de Lincoln Silva.

ella y su crítica del sistema social es mordaz; pero el individuo se queda sólo con su enajenación. En Rebelión después, Lázaro empieza a enterarse de las causas de ésta y del movimiento antiimperialista que lucha en su contra.

La revisión de los episodios de la vida de Lázaro ocurre en la forma narrativa del "monólogo interior", subrayado en cursivas. El monólogo interior de Lázaro no es un "fluir libre de la conciencia" como en James Joyce, para quien fue "la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres".<sup>9</sup> Tampoco es un recurso técnico como en Thomas Mann quien lo utilizó "para descubrir y poner de manifiesto una realidad que está muy por encima de las circunstancias inmediatas".<sup>10</sup> En Lázaro el flujo de asociaciones está provocado por el dolor físico, por el pánico emocional y por las confusiones espirituales que sufre en las torturas. El espíritu no acepta lo que el cuerpo sufre sin poder defenderse y busca desesperadamente el porqué de lo que sucede. El "monólogo interior" surge de la necesidad del yo que trata de no perder su integridad que es atacada de manera tan amenazadora tanto física como psíquicamente. En este sentido el monólogo interior define la novela como principio de construcción, dentro del cual se abren las estructuras poéticas, míticas, alegóricas y teatrales de Rebelión después.

<sup>9</sup> Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual, Barcelona, Edit. Planeta, 1970, p. 51.

Lincoln Silva da al lector una especie de guía temática para estos niveles estructurales: el gran escenario teatral es toda la ciudad de Asunción, "donde se ensaya la alegoría de todos los tiempos y donde los papeles por orden de aparición, son:

1. EL SILENCIO
2. EL TERROR
3. LA DELACION
4. LA LIBERTAD
5. LA DICTADURA
6. LA DEMOCRACIA
7. LA CORRUPCION
8. EL PUEBLO
9. LA POLICIA
10. LA IGLESIA
11. EL EJERCITO
12. LA MISERIA

13. LA REVOLUCION (la dificultad de llevar a escena este personaje, hace que la obra no valga nada y a lo largo y a lo ancho del escenario crezca la frustración como yerba mala)" (pp. 78-79).

Silva usa como método artístico un "efecto de alejamiento" al presentar la realidad proyectada a una función teatral; un segundo nivel narrativo se logra al escoger la forma de la alegoría, en la cual las preocupaciones y las pesadillas del autor adquieren rasgos de papeles humanos.

En el concepto temporal de Rebelión después existen tres secuencias narrativas. El presente es el tiempo real de la novela. Paralelamente el "yo" del protagonista vive

en él y en la "intimidad subjetiva" de un tiempo psicológico o del alma. En Lázaro coexisten "las infinitas posibilidades del tiempo subjetivo en alucinante simultaneidad de pasado, presente y futuro y en el espesor de las vivencias individuales que crean para el tiempo una magnitud propia, psicológica".<sup>11</sup> La limitación del flujo temporal está en la no-voluntariedad espiritual de su personaje. Los acontecimientos del pasado se concentran más y más hacia el presente para coincidir con él en la última página, en la cual se anuncia a la vez débilmente el futuro.

Aparte del tiempo definido hay un plan diferente en la apertura temporal tanto hacia un pasado lejano y eterno como hacia un futuro abierto e indefinible. El pasado es la historia del Paraguay, es la historia de sufrir y de morir representada por las ancianas "flotando en el espacio y en el tiempo, como ensayándose para la eternidad" (p. 12). El futuro significa la esperanza, la posibilidad de la transformación, sin saber exactamente cómo y cuándo.

El espacio está conectado al tiempo. En el presente se limita a la prisión o más exactamente a un cuarto en la prisión. Es un espacio cerrado y limitado de donde físicamente no hay salida. Los espacios del pasado son los lugares en los cuales se cumplió algo importante en la vida

---

<sup>11</sup> Castagnino, Raúl H. Tiempo y expresión literaria, Buenos Aires, Edit. Nova, 1967, p. 32.

de Lázaro. El espacio, en donde sucede lo que está atrás de la tortura en la cárcel es Asunción, es la capital de Paraguay.

Como en el concepto temporal de la novela también en la dimensión espacial existe la apertura amplia. El espacio del pasado se pierde en "una cordillera desconocida" y "en un río sin nombre fijo" (p. 9). El origen del hombre se presenta como un antes integrado cósmicamente sin importancia de tiempo o espacio definido, pensamiento que todavía se mantiene en los pueblos indígenas. Con el milagro del "parto entre las cenizas" (p. 10) se enlaza el pasado con el presente y el futuro "de un país que existe, zozobrando sobre el tremedal de su historia increíble". (p. 12). El anuncio "se difundió por toda la serranía, llegó hasta las orillas de la selva y penetró rápidamente en los pueblos vecinos y lejanos..." (p. 10). El espacio perdido se puede superar en la comunicación y en la esperanza del futuro. En la apertura de la conciencia orientada hacia la solidaridad con el Tercer Mundo el espacio se extiende hacia otros países.

La fluencia temporal que parte de un permanecer espacial exterior -leva el ritmo en el cual se revela la trama de la novela. Al sentir la "musicalización" de Rebelión después, característica muy obvia en la novela moderna,<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>Baquero Goyanes, Mariano, *Ibid*, cap. VIII.

recuerda la estructura del Bolero de Ravel. En esta composición se empieza a desarrollar lentamente un tema musical que pasa de un instrumento a otro variando cada vez y aumentando la intensidad, la participación de los instrumentos, el tiempo y la potencia del sonido hasta unir a todos los elementos en un final culminante y abrupto. En Rebelión después se percibe algo parecido: cada situación de los recuerdos varía en las circunstancias pero en el fondo la esencia gira alrededor del mismo tema, aumentando la tensión interior y la intensidad de la tortura hasta acabar con la culminación de la identificación de todos los signos, que significa al mismo tiempo el final del libro con la muerte del protagonista. La variación fugaz y repetitiva es una necesidad interior por el estado del "yo" de Lázaro.

Una frase se repite varias veces en la novela como un leitmotiv que conecta las imágenes de Lázaro con la situación del presente. "¡Es él!" ¡El ha sido!" grita Lila denunciando a Lázaro. Esta exclamación está clavada en su mente. Fue un momento tan significativo, que solamente por revivirlo repetidas veces en la resistencia de reconocer la cara verdadera de Lila y la cara verdadera de la situación política de su país, "las imágenes se van limpiando lentamente..." (p. 127).

Muy marcadamente se presenta la influencia del cine en la estructura de la novela. Los capítulos son más bien

escenas puestas una tras otra en forma de montaje. Todas funcionan directamente en relación con el desciframiento de la realidad que le parece inexplicable al protagonista. No hay discursos abstractos de tipo ensayo o panfleto, ni partes con vida separada del sentido de contribución para el desarrollo de la novela. Esta unidad estructural se comprobará en los demás niveles de la visión poética.

Rebelión después es la más cinematográfica de las tres novelas. Permitiría una adaptación al cine sin tener que cambiar la narración en su esencia íntima.

Otras técnicas del cine comparecen igualmente al lado del montaje. El movimiento acelerado se verifica en el captar de imágenes rápidas y fragmentarias de Lázaro entre dos aplicaciones de la tortura. El fade-out de cortes a veces violentos y a veces lentos sucede por los cambios de métodos de tortura que interrumpen y provocan la imaginación del protagonista. El slow-up que detiene una situación lo más posible estructura las escenas de la tortura en su característica de parar el tiempo cronológico. En el close-up exterior, el lector ve a través de los ojos de Lázaro a sus torturadores en su presencia física. Interiormente el close-up forma parte esencial de la estructura en la introspección de Lázaro. El flash-back es necesario para ir a las raíces de la comprensión, técnica que se usa mucho en las novelas policiacas; el flash-forward es importante en la anticipación de la muerte del personaje, sin dejarle al lec-

tor la menor ilusión o duda sobre la gravedad de la situación.

c) El lenguaje, manifestación de la preocupación social de un autor comprometido

De las tres novelas presentadas, Rebelión después está escrita en el lenguaje más sencillo y elemental. No es un lenguaje simple, que careciera de finura en la expresión poética pero tampoco es un lenguaje que rompe con las reglas como en la nueva novela.

Se usa el habla popular paraguaya, el dialecto guaraní, el lenguaje tradicional del mundo hispánico y lo más renovador de una literatura ya integrada universalmente. En esta sintetización del lenguaje, Lincoln Silva sigue el camino de los grandes escritores latinoamericanos como Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa. Mientras que para ellos es una meta llevar al lenguaje a los más complejo abarcando una infinidad de formas posibles, el joven escritor Lincoln Silva usa solamente algunos recursos técnicos y estilísticos para hacer visible la realidad que se caracteriza ejemplarmente en su visión creada. Consideramos que el poeta moderno intenta liberar a las palabras de su carga semántica heredada dándoles "su aire de recién nacidas",<sup>13</sup> entende

---

<sup>13</sup> Befumo Boschi, Liliana y Calabrese, Elisa. Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1974, p. 152.

mos lo que es lo poético en el lenguaje de Lincoln Silva: "Refrescaba aquella noche y en el estero las ranas bramaban como terneros. El viento sur sacudía los árboles y con su silbido amenazaba las puertas" (p. 13). La prosa se acerca a la poesía. La realidad que se abre en esta visión está mucho más allá de las puras apariencias y tiene su fluir poético muy propio.<sup>14</sup>

Las metáforas crean imágenes poéticas y expresivas: El país aparece como "un cementerio solo" (p. 12). Lázaro se fugó en "una noche sin memoria" (p. 12) y Lázaro y Lila entraron "en una región llena de relámpagos como si cayeran estrellas derretidas en las venas..." (p. 56). Repentinamente hay un cambio a lo más soez del habla de los militares: -"El Ejército se va a emputecer con ustedes, ¡puñeta!- aulló el sargento..." (p. 56).

El español de la clase baja se reduce a formas arcaicas mezcladas con palabras en guaraní: "Esa Juliana e un depóca che ama, se jue a bañarse con período y todo..." (p. 78). El paraguayo lingüísticamente no es "contemporáneo" y universal. En su bilingüismo se queda atrás en la

---

<sup>14</sup> El modernismo fue el primer movimiento en el cual la poesía y la prosa empezaron a formar una sola unidad. El poema en prosa y la prosa-poesía enriquecen los géneros literarios en nuevas creaciones. En Silva el ritmo de la poesía determina la forma de la narración.

tendencia del continente hacia la intercomunicación.<sup>15</sup> Como contraste existe la costumbre de enseñarles a los estudiantes escolares el latín. Es un lenguaje cargado con la tradición europea que tiene su significación en ciertos estudios elevados. Usándolo en relación con las inquietudes de un adolescente como la masturbación, lo lleva a la caricatura y al absurdo: "El hombre se masturbaba con oraciones tales como: 'Secundum nostrae civitates jura'." (p. 65.)

En el habla del padre Castilla se expresa la tradición católica con el afán de detener cualquier progreso: "¿Deseáis acaso que este pueblo sea barrido por la Ira Divina? ¿Os esperaréis que venga el Comunismo, para daros cuenta que el reino del demonio ha llegado?" (p. 47). Frases de conjuro como éstas niegan a la gente una vida humana en esta tierra. El lenguaje barroco de la Iglesia sirve además para desposeer a la gente humilde de lo poco que es su propiedad: "-¿Para qué necesitáis llenar vuestras casas de espejos, adornos y cortinas, si atrás de esas baratijas escondéis la lujuria, el pecado y la impudencia? En lugar de consumiros en la vanidad, no debiérais escatimar esfuerzos para terminar este templo, donde se adora al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo" (p. 47).

<sup>15</sup>"Ya se ve que por todos los caminos, los de la lengua hablada y de la lengua escrita, el signo de nuestra época es el universalismo", dice Angel Rosenblat en Lengua literaria y lengua popular en América. Lincoln Silva demuestra cómo el Paraguay se resiste a esta tendencia. Rosenblat, Angel. Lengua literaria y lengua popular en América, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1969, p. 127.

Un lenguaje sencillo y comunicativo se limita a la gente que vive en un ambiente de familia y de amistad. Pero aun en esta intimidad está puesto en peligro por el problema de la denuncia como en el caso de Lázaro y Lila. Estos métodos fascistas provocan el silencio entre los propios miembros de una familia.

En las exclamaciones de "¡Huraaaaaaaaa!", de "¡Arri-baaaaaaaaa!" y "¡Vivaaaaaaaaa!" de quinientos hombres al recibir al "Ilustrísimo Huésped y ciudadano de la patria, Dr. Marcus Roberson", se percibe la farsa de la "amistad". Lenguaje oficialmente dirigido en unos gritos no es lenguaje de comunicación; es lenguaje violentado y cortado. El lenguaje político y oficial solamente existe en clisés y fraseologías. Los "Dioses" no se dirigen al pueblo. El lenguaje está sustituido por la violencia estatal. Sus portavoces, los sargentos torturadores y guardias en la prisión se limitan a decir unas frases repetitivas:

- "- Todo el mundo está enterado, chamigo.
- (...)
- Sabemos que te trajeron por cosas inciertas.
- (...) ..." (p. 121)

No vale la pena apuntar las palabras de Lázaro, el prisionero, porque nadie lo escucha. Solamente cuenta el lenguaje conforme con el sistema. No hay diálogo. Las voces de la oposición se oyen como toses y gritos que forman el "coro

agónico" en la prisión (p. 119).

Con naturalidad Lincoln Silva integra elementos del realismo mágico, características estilísticas de la vanguardia y rasgos del modernismo y del romanticismo en su novela. Se usa la sinestesia: "las balas le silban a uno en las entrañas" (p. 18), la asociación lírica y fonética (jitanjáfora):

"¡Lila lira!  
¡Lila luna!  
¡Lila lucero!  
¡Lila locura!" (p. 56)

y la asociación vocálica (juegos poranomásticos): "las ranas bramaban", "mosquitos y bichos" (p. 13). Como los poetas del expresionismo juntaron adjetivos y sustantivos cargados de un sentido específico, Lincoln Silva empieza su primera página con palabras como "cuchillos", "poncho rojo", "perros rabiosos", "sangre", "ceniza", "sollozos", "gritos", "silencio", "llanto", "matanza". Sin que sucediera en esta primera página más que un parto en circunstancias peculiares, el lector entra de golpe en un ambiente de angustia, de violencia, de tristeza y de muerte.

La atmósfera de la violencia se crea en la primera página en las imágenes percibidas visual y auditivamente. En otras páginas se logra la misma impresión mediante la descripción naturalista que recuerda la escena del asesina-

to de María en Woyzeck de Büchner: "Eran en total como cuatro, tal vez cinco. De hacia el fondo del cuarto salía una voz que parecía ser femenina y que pude comprobar más tarde, cuando una orden del gringo hizo que el mulato abriera la puerta y apareciera una mujer delgada y peregrina" (pp. 24-25). La misma atmósfera de la violencia se crea en el contraste de las imágenes del paisaje de tipo costumbrista y los rostros de la muerte y del silencio en ellas o en descripciones románticas del amor entre Lázaro y Lila mientras que ya se conoce el desenlace.

Lincoln Silva crea un lenguaje poético, que es bello y cruel, fino y tremendo según la temática de la escena. Implícitamente corre la crítica en toda la visión poética. "Enfrentar la realidad es muy difícil", dice el autor, "y quien no recurra al fusil tendrá que recurrir necesariamente a la metáfora. Y nada es sencillo como algunos creen, pues para tomar el fusil hay que tener conciencia y coraje, y para escribir un buen libro hay que tener talento, oficio y amor por el género humano",<sup>16</sup> cualidades que Lincoln Silva demuestra y expresa en su novela. La armonía es algo del momento: "Cuando el sol da la cara, flores de todos los agujeros, reflejos por cualquiera parte, y el día como queriendo forzar la belleza al máximo" (p. 100). Después de la cima viene la caída: "Es que el sol quema y la tierra hierve, en el talón se pueblan rajaduras donde el silicio y

---

<sup>16</sup>Rufinelli, Jorge, *Ibid*, p. 31.

el calcio le dieron una resignación mineral, una especie de futuro de piedra" (p. 101). En la petrificación se anuncia la muerte.

En el lenguaje, la tradición hacia el pasado simbolizado en el latín, ayuda al sistema a mantener el status quo. Para la problemática del presente se necesita un nuevo lenguaje directo: "Acá y en otras partes, lo que hay que aprender son frases que pregonen la violencia y se pueda usarla contra los opresores como si nada fuera" (p. 65). Esta proclamación coincide con nuevas ideas pedagógicas sobre la educación en el Tercer Mundo orientadas en la realidad y en la liberación.<sup>17</sup>

d) La historia nacional o "El silencio de los cementerios"

Dentro de la pregunta central de la novela ¿Qué es el Paraguay?, el autor extiende su búsqueda hacia el pasado. ¿Qué factores de la historia influyen en el ambiente de la vida actual de los personajes y cómo interviene la historia en la política actual del país? La novela está precedida por un epígrafe tomado del himno de los guaraníes:

"Quien pregone cosas viejas  
no pasará del ocaso.

---

<sup>17</sup> Véase Freire, Paulo. Pedagogía del oprimido, México, Siglo XXI, 1970.

El polvo de su lengua  
enarenará su sangre  
y será su corazón desierto".

Lincoln Silva se dirige en contra de lo estático del pasado. Vivir este estado de ánimo en la actualidad significa morir se espiritual y físicamente. Las escenas breves se presentan como fragmentos de la historia. No es necesario describirla detalladamente con todas sus consecuencias. Lo esencial para Silva es crear la atmósfera de ella cuyo equivalente es la violencia mortal que ha transformado un pueblo vivo en un pueblo muerto. Las imágenes de una tierra-cementerio, protesta y nostalgia a la vez, recuerda a los poemas del paraguayo Herib Campos Cervera, que expresa este sentimiento líricamente:

"...Un puñado de tierra que lleve entre sus labios  
la sonrisa y la sangre de tus muertos..."<sup>18</sup>

Después de la guerra civil Paraguay quedó destruido: "El país era un cementerio solo, con arsenales vacíos y trincheras rellenas de cadáveres oficialistas y opositores" (p. 12). No tenía importancia en qué lado luchaba uno; el destino inevitable de la muerte violenta les tocaba a todos.

---

<sup>18</sup> Campos Cervera, Herib. "Un puñado de tierra", en Enrique Anderson Imbert, Eugenio Florit. Literatura hispanoamericana, Antología e introducción histórica, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970, Tomo 2, p. 371.

La imagen se repite en la descripción de un pueblo: "Como si durmieran para siempre sus habitantes, el pueblo era un cementerio con arenales entre las pequeñas casas..." (p. 49). Ya no hay matanza ni enfermedades; ya no existe la vida.

La capital, en general símbolo de la vida moderna de un país, más orientada hacia el futuro en su intensidad enajenante, en Paraguay es "la más silenciosa capital echada sobre la tierra..." (p. 76). Tanto en el campo como en la ciudad el reino de la opresión y de la explotación ha logrado aplastar al hombre. La tierra-cementerio está más cerca que el cielo-esperanza. La concepción es fatal; el hombre se ha entregado a su destino. En esta capital no existen seres humanos, solamente "pasean pesadillas y silencios con ropa humana" (p. 76). Aquí se ha borrado el límite entre vida y muerte, entre realidad y sueño en un gran silencio. La visión sombría sustenta el mundo de Pedro Páramo, donde las voces susurran procedentes del pasado y donde lo único cierto es la muerte. En Pedro Páramo se crea un mundo que "enseña la ilusión de la vida y la realidad de la muerte".<sup>19</sup> Juan Rulfo eterniza la muerte, culturalmente enraizada en el indígena. El mundo de Lincoln Silva es un mundo muy parecido con las mismas características de la so-

---

<sup>19</sup>Jill Levine, Suzanne, Ibid, p. 22.

ledad, del silencio, en donde la muerte tiene más fuerza que la vida.

El valle a donde van Lila y Lázaro es "un valle de lágrimas" (p. 90), allí escuchan "LA CANCION DE LOS HIJOS PERDIDOS" (p. 91). Cómo puede haber vida en una tierra "donde las raíces se abren paso entre los huesos y las cenizas de los humillados" (p. 96). La plenitud está perdida. Esta tierra paraguaya ya no es fértil. La violencia ejercida en las guerras y en la explotación tanto de la tierra como del hombre, la ha desprovisto de su estado original de plenitud. El hombre no quiere ni puede romper sus lazos con ella; sin tener la posibilidad de realizarse en el trabajo constructivo en la tierra y con la tierra, el hombre la busca en una muerte antes de tiempo. Para los grupos terratenientes la Reforma Agraria prosigue siendo "lengua muerta" (p. 65), un latinajo.

En la visión histórica, mito y realidad no se separan. Están unidos como desde hace siglos en las culturas indígenas. En este aspecto Lincoln Silva se ubica dentro de la literatura moderna en la sucesión de Miguel Angel Asturias y Juan Rulfo, los grandes escritores del realismo mágico. Dentro de este mundo básicamente regional, tanto en Asturias y en Rulfo como en el joven Silva, parte esencial de la búsqueda de la identidad significa la identificación con la historia del país a través de la conciencia mítica como "único recurso que posee el hombre primitivo para lo-

grar un acercamiento comprensivo al mundo que lo rodea, y, a la vez, conocerse".<sup>20</sup> Al construir e identificar la "conciencia mítica" del paraguayo, se forma en el protagonista la "conciencia crítica" sobre la historia, que reconoce en el dolor del hombre la fuerza para luchar por su liberación.

En la historia existían intentos para cambiar el país-cementerio en un país que funcionara como base de la vida. La "insurrección de los descalzos" (p. 85) carecía de medios y se perdió en un gran silencio. Los esfuerzos aislados estaban perdidos antes de que empezaran: "-Como perros hay que terminar con estos contreras- gritaba el Alcalde Cirilo Cabrera, mientras revolvía su cuchillo en las tripas del maestro Jesús Mancuello, sujetado por cuatro soldados contra el murallón de Paso Tanquera" (p. 72). Para seguir viviendo hay que inventarse "una raíz heroica" (p. 96) que cubra la tragedia con una mentira melodramática.

La historia conflictiva se simboliza en la muerte y la leyenda del héroe Solano López cuyo nombre usan los políticos de un lado y de otro. Aunque él murió, la lucha no está decidida. El escenario bélico en el cual se encontraba, se ha reproducido en un cuadro. Como este cuadro es objeto de la contemplación y la concientización de Lázaro López, quien toma forma comparativa en él, toda la historia

---

<sup>20</sup> Befumo Boschi, Liliana, Calabrese, Elisa, Ibid, p. 16

es el cuadro mismo que ha permanecido en la escena actual.

e) La política nacional o "Terror mitológico en el teatro del absurdo"

La política del país está determinada por el imperialismo: "Ganamos la guerra, perdimos la tierra y se vinieron los gringos" (p. 96), dice el soldado Eleuterio. Los gringos "pagan bien a sus empleados" (p. 41), y "andan cavando pozos de petróleo..." (p. 96). Los Estados Unidos de América aparecen como el "Imperio" que simboliza un mundo mítico que se ha sobrepuesto en su totalidad al pequeño pueblo del "Supremo Mburuvichá". La omnipotencia del imperio se personifica en la figura del "Embajador Itinerante Dr. Marcus Roberson". Obviamente es una alusión a la visita de Nelson Rockefeller al Paraguay, cuando el régimen "lanzaba contra los estudiantes todo su aparato de represión".<sup>21</sup>

El imperialismo se ha metido en forma invencible con su poder mítico en un país caracterizado por un subdesarrollo alarmante. Del lado del imperialismo y en nombre de su poder omnipotente el Mburuvichá solamente es un brazo prolongado de los Estados Unidos; es un títere que domina al país como un brujo o el diablo mismo siendo la única ins

---

<sup>21</sup> Romero Bastos, Raúl. "El Paraguay, entre el terror y la revolución", en Cuadernos Americanos, núm. 3, México, mayo/junio, 1970, p. 36.

tancia en el bien y el mal. El país se transforma en un "infierno en la tierra" (p. 81). Como un infierno en la tierra, como un tiempo "del demonio liberado" describe Georg Lukacs el período de Cervantes en España. Esta situación estaba relacionada con la desesperada lucha de la religión por su renovación dentro de las formas místicas mientras se iniciaba un cambio de valores espirituales en el país.<sup>22</sup> Como en aquel tiempo la religión, ahora el imperialismo hace su último intento de mantener su función de omnipotencia. Es un mito puro, eterno en su significado, grotesco en su frenesí y equivocado en su ignorancia frente al tiempo.

Los cómplices más fieles del sistema imperialista son "esos grupos llamados terratenientes" (p. 65), luego los limitares y los que viven en el barrio más tranquilo y elegante de Asunción. Para el resto de la población es mejor "cerrar el pico" (p. 22). Existe una "oposición Parlamentaria", pero con la seguridad de ir como los demás al exilio, a la cárcel o estar "escondidas para siempre bajo tierra" (p. 23) casi nadie abre la boca. Los únicos que tienen derecho a vivir son los grupos en el poder y los callados que nunca ponen en duda este orden social.

Para los atrevidos, que a pesar de la represión, ex

---

<sup>22</sup>Lukacs, Georg. Die Theorie des Romans (La teoría de la novela), Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, Berlin, Luchterhand, 1971, p. 20.

presan que no están de acuerdo con esta realidad, existen métodos muy eficaces para callarlos. La "Central Intelligence Agency", la CIA, mantiene una red de espías y colaboradores; además está integrada en el ejército y en la policía nacional. Agentes de la CIA interrogan directamente a hombres sospechosos y usan paraguayos para los trabajos más humildes de la represión política, como la vigilancia y la tortura.

La CIA es el gran monstruo burocrático y acciona en secreto detrás de cualquier función política e impide que se levante alguien, así sea un poquito de los cementerios silenciosos. Si una persona llama la atención no tarda en ser detenida y llevada a la prisión o a un campo de concentración. En estos reclusorios se usa la tortura para obligar al prisionero a declararse culpable y a confesar "hasta lo que no sabe". Amenazan, golpean, dan patadas en los testículos, choques eléctricos, inyecciones aceitosas. El protagonista sufre sus métodos: "...que me agarran el pescuezo, que me queman las orejas con cigarros encendidos hasta apagarlos en el agujero de mis cartílagos, que una vez engrillado y desnudo como me encuentro, me hieren el ombligo con una aguja eléctrica, me arrancan las uñas con pinzas, me zambullen en la piletta fétida y me destrozan a gritos..." (p. 58). Esta realidad no es mágica ni mítica pero la violencia en un estado tan directo y cruel negándole al hombre su dignidad humana no es aceptable como algo real. La deshuma

nización llega a tal grado para la víctima, que la única manera de poder relacionarse con sus torturadores, es en la imaginación de que "podríamos haber sido personajes de una especie de teatro que no sé por qué lo llaman del absurdo" (p. 25).

En el tema de la tortura se centraliza la preocupación del autor. En su presencia constante en la novela se refleja toda la represión del Estado. La tortura es la violencia ejercida en el individuo que tiene atrás la fuerza policiaca y militar, la política intolerante de un gobierno apoyado por los Estados Unidos. En la tortura, el Estado se identifica con el fascismo hitleriano en Alemania. En la tortura el Estado se quita la máscara y se pierde la última duda sobre la verdad del grado de su represión. Lo que las palabras pueden ocultar o modificar en su sentido, en la tortura se descubre y se da a conocer el sistema político en su sustancia más íntima: de no ser del pueblo ni para el pueblo sino en contra del pueblo, en contra de su progreso y en contra de su juventud, que significa la vida, la esperanza y el futuro de un país.

Lincoln Silva se infiltra con el trato minucioso e intenso de la tortura en el tabú más secreto de su país. La tortura es un elemento que determina de manera decisiva la estructura de la novela. Como la política actual forma el trasfondo del "teatro", la tortura está siempre en el

primer plano adquiriendo especial importancia en su trayectoria ejemplar: en la partícula se refleja la totalidad. Este concepto de hacer visible la realidad interrelaciona el pensamiento de los pueblos indígenas que ha influido en las novelas del realismo mágico.

Mientras la tortura es una especie de función detrás de cortinas cerradas, el espectáculo de la "fiesta" es la manifestación política abierta que más destaca. La visita del "Mr. Roberson" es la razón. La fiesta se celebra de modo tan real dentro de su irrealidad, que tal vez ni protagonistas ni espectadores se dan cuenta de su función absurda para un monopolio de la violencia. El gobierno usa todos los elementos clásicos para intimidar a la gente demostrando su poder absoluto en el apoyo del imperialismo norteamericano. La atmósfera mítica transforma al Estado y sus demostraciones en algo omnipotente, del cual no hay escape para nadie.

El Mburuvichá y su huésped suben "al olimpo del espectáculo" (p. 115). En la mitología griega es el lugar de los Dioses que son invulnerables e inmortales, y desde donde dirigen el destino de los hombres según su voluntad. Luego se cantan "los himnos nacionales de ambos países, fueron izadas las respectivas banderas y comenzó la fiesta" (p. 115). Los himnos y las banderas simbolizan la "honra de la patria", preocupación de cualquier mandatario o gobernante en cualquier país. Respecto a la significación de la

fiesta dice Octavio Paz: "La fiesta es una operación cósmica: la experiencia del desorden, la reunión de los elementos a principios contrarios para provocar el renacimiento de la vida".<sup>23</sup> Sabemos que la fiesta tiene un lugar muy importante en las costumbres de cada pueblo con ritos propios y reglas basadas en su cultura. Una fiesta como función de unos actores y el eco obligado de la multitud de la gente no es verdaderamente una fiesta. La observación de que se borran "las fronteras entre espectadores y actores, entre oficiantes y asistentes",<sup>24</sup> como condición de la fiesta no se dan en la división entre un grupo en el "olimpico" y el resto en la calle. Sin embargo, el rasgo de la fiesta, que "la distingue finalmente de otros fenómenos y ceremonias: laica o religiosa, orgía o saturnal, la Fiesta es un hecho social basado en la activa participación de los asistentes",<sup>25</sup> se cumple inesperadamente, cuando alguien de la multitud sí participa activamente tirando un balazo hacia "Mr. Roberson". El "desbande general" y la violencia que siguen son también características típicas en una fiesta de una sociedad que conoce "el delirio, la canción, el aullido y el monólogo, pero no el diálogo".<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup>Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 5a. ed. 1967, p. 46.

<sup>24</sup>Paz, Octavio, *Ibid*, p. 47.

<sup>25</sup>Paz, Octavio, *Ibid*, p. 47.

<sup>26</sup>Paz, Octavio, *Ibid*, p. 47.

En esta alegoría Lincoln Silva ha creado unas páginas tan satíricas y unas caricaturas políticas tan irónicas que recuerdan a la literatura picaresca. La realidad en la cual se denuncian los defectos, lo feo y lo inmoral está vista en forma satírica. Silva deforma en este sentido la realidad en su visión determinada de las cosas como lo hace el novelista de la picaresca, característica que encontramos en otros ejemplos de la novela de la violencia. Los rasgos picarescos se mezclan con imágenes muy realistas: la "salva de veintiún cañonazos", "los aviones de guerra" en el aire y el sonido de "las sirenas de los barcos" (p. 155) testimonian la orientación político-militar del Estado. En la expresión del deseo "de una vida interminable al Mburuvichá Supremo" (p. 115) se compara la inmortalidad de los Dioses con la aspiración igual del imperialismo. La participación de "las campanas de la Catedral" que "repicaron jubilosas" (p. 115), junto con las sirenas de los barcos militares demuestra el papel de la unión Iglesia-Estado, punto importante en el sistema político represivo, que destaca también en País portátil.

Silva hace visible la realidad a través de la percepción psíquica que vive en mitos y leyendas de su herencia tanto indigenista como universal. En el Paraguay fueron Gabriel Casaccia, José María Rivarola Matto y Augusto Roa Bastos quienes pusieron en contacto al público y la crítica latinoamericana "con el mundo paraguayo como algo sor-

prendente , pero no por lo pintoresco, lo épico o lo folklórico, sino por su trágica raigambre en los niveles míticos donde vida y muerte reconocen su identidad última".<sup>27</sup> De acuerdo con Osvaldo Fuentes, Silva ha ido más allá que Roa Bastos y los otros escritores paraguayos al haber tomado "el drama del pueblo, la opresión, la explotación, el despiadado reino del terror"<sup>28</sup> como tema de su libro; lo ha fundido "mediante un quehacer dialéctico que dió como producto a su obra".<sup>29</sup>

En la dialéctica entre la violencia estatal y los signos de la contra-violencia, entre lo que es y lo que podría ser, entre un estado de función teatral y un estado del pueblo, Silva no se contenta con incertidumbres. La crisis actual de su país vive en su novela en un testimonio artístico que es al mismo tiempo un solo grito de protesta. Decir la verdad sobre el terror y una locura sin ejemplo denuncia a los responsables y nos provoca a todos a quienes vivimos en el mundo en el cual sucede todo esto.<sup>30</sup>

<sup>27</sup>Pla, Josefina. "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 231, Madrid, marzo, 1969, pp. 647-648.

<sup>28</sup>Fuentes, Osvaldo. "Comentario sobre Rebelión después", en Uno por uno, Buenos Aires, enero, 1972, s.p.

<sup>29</sup>Fuentes, Osvaldo, *Ibid*, s.p.

<sup>30</sup>Sostiene Mario Benedetti, que "...el mundo del subdesarrollo (que es a la vez víctima y dividiendo del mundo desarrollado) no sólo debe crear su ética en rebeldía, su moral de justicia, sino también proponer una autointerpretación de su historia y también de su parcela de arte, sin considerarse obligado a aceptar para siempre el diagnóstico que sobre tales temas y tales problemas elabora el mundo del desarrollo,...". Benedetti, Mario. El escritor latinoamericano y la revolución posible, Buenos Aires, Edit. Alfa Argentina, 1974, pp. 57-58.

En el plan narrativo de la función teatral y de lo mítico, la violencia estatal en su expresión más destacada de la tortura está vista como parte de un pasado prolongado. Siendo en realidad el presente, carece por completo de contemporaneidad. Es algo irreal e infernal que ni en tiempo y espacio pertenece a la actualidad. Silva hace más que crítica; ya a priori en su libro les da a todos los fenómenos de la represión papeles en el teatro del absurdo desnudándolos a fondo.

f) Lázaro López, protagonista entre el mito y una nueva esperanza

Jesús gritó con voz fuerte: "Lázaro, sal fuera. Sal lió el muerto, ligados con fajas pies y manos y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dijo: Soltadle y dejadle ir".<sup>31</sup> En la figura de Lázaro está simbolizado el límite entre la muerte y la vida. El destino del paraguayo es la muerte anticipada; en este ambiente del país-cementerio sucede el milagro del "parto entre las cenizas" (p. 10), sucede el "Tanimbú sapukái: el grito en el polvo" (p. 9). Las oraciones de las ancianas se dirigieron "a un todopoderoso aobrigen que creó al hombre..." (p. 10). Ellas le salvan la vida a Lázaro: era difícil "aislarlo de aquel poncho es-

---

<sup>31</sup>"La resurrección de Lázaro", 43.44., en San Juan 11, Nuevo Testamento, Sagrada Biblia, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1962, p. 1116.

carlata, pegajoso, mojado..." (p. 10), y son ellas, quienes lo liberan del pasado de la muerte "echando tierra sobre el enigma de su origen" (p. 10). Lo dejan vivir para un futuro; para "el camino de un hombre y de muchos a la vez, de un país que existe, zozobrando sobre el tremedal de su historia increíble" (p. 12). En esta frase se encuentra la clave del personaje Lázaro, que es víctima del pasado y símbolo de una nueva conciencia. Lázaro es símbolo del paraguayo y símbolo del Paraguay. Es un personaje plural e individual a la vez.

El personaje Lázaro López es "el único personaje que permanece a pesar de todas las frustraciones, inmoluciones, suicidios y deserciones. Porque su oficio es existir y desaguar esteros: el pueblo paraguayo".<sup>32</sup> Esta interpretación del protagonista caracteriza muy bien el sentido profundo de la humanización del personaje y con esto de la orientación hacia la vida en la literatura paraguaya.

Un ensayo político sobre este país se llama "El Paraguay, entre el terror y la revolución";<sup>33</sup> en medio se sitúa Lázaro haciendo su radiografía de la tiranía y recogiendo las expresiones del descontento y de la resistencia del pueblo. La significación del protagonista, habitante de di

---

<sup>32</sup>Rivarola-Matto, Juan Bautista. "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya", en Cuadernos Americanos, núm. I, México, 1972, p. 235.

<sup>33</sup>Romero Bastos, Raúl, *Ibid.*

cha nación "es la historia del Paraguay enmarcada en la vida de un personaje fundamentalmente político como elemento...".<sup>34</sup> En este aspecto la novela de la violencia encuentra su esencia en un protagonista contrapuesto al personaje de la nueva novela. Los elementos políticos, como el terror, la violencia, la tortura, se personifican y los personajes se entienden políticamente en una relación dialéctica.

Lázaro López también es un personaje de carne y hueso; su mentalidad es criolla y occidental con un fondo de pensamiento indigenista y fatalista. Su tragedia consiste en el hecho de que Lázaro ya está preso cuando empieza a darse cuenta de lo que realmente sucede en su país. En el momento del cambio de la perspectiva narrativa del pronombre "él" al "yo" de Lázaro como protagonista-narrador y narrador-testigo, ya no tiene ninguna libertad de actuar. Su relación con el mundo está limitada al contacto unilateral con los cuatro torturadores. El destino de Lázaro recuerda el camino de Tanilo en el cuento "Talpa" de Juan Rulfo.<sup>35</sup> Tanilo tampoco puede escapar a la muerte. Es personaje-víctima que cumple su función en el sufrimiento.

Lo único que Lázaro puede hacer, es entrar en su "imaginación comprensiva" que es "el método esencial de la

---

<sup>34</sup>Fuentes, Osvaldo, Ibid.

<sup>35</sup>Rulfo, Juan. "Talpa", en El llano en llamas, México, Fondo de Cultura Económica, 9a. ed. 1969, pp. 55-65.

psicología".<sup>36</sup> Lo hace para verse a sí mismo en esta dimensión y a los demás viviendo una profunda angustia en el sufrimiento de la violencia física del presente y en el enfrentamiento de la violencia psicofilosófica en su memoria. Lázaro es un protagonista anti-héroe, solo y abandonado en su vida y en su muerte.

Al principio de la búsqueda de su "yo", Lázaro tiene dudas sobre su existencia: "A veces pienso que no existo", dice él y sigue: "Pero me circundan casas, árboles, tierra y un espacio infinito; mi vida y mi muerte están ligadas también a esta perspectiva" (p. 13). Los objetos alrededor suyo le comprueban su existencia como sujeto, pero más adelante al perder la noción de tiempo los objetos le provocan a sentirse sin centro y sin orientación fija. Lo único seguro es su propia angustia y su propio dolor.

El primer recuerdo de Lázaro es su excitación en la primera relación sexual con la hija de su madrina. El contacto no significa para él un ir adelante hacia ser hombre sino un ir atrás "cayendo de espaldas en el pozo vacío de mi origen" (p. 14), como él lo dice. Lázaro confunde a Carmencita con la figura materna, y regresa de esta manera a las raíces de su "yo" como individuo y como paraguayo. La búsqueda amorosa de la madre quiere decir en la mitología

---

<sup>36</sup>Pouillon, Jean. Tiempo y novela, Buenos Aires, Edit. Paidós, 1970, p. 32.

griega matar al padre, reunirse con la madre y gobernar el país. El padre es en la sociedad paraguaya una potestad absoluta personificada en el personaje del Mburuvichá; ya de antemano el deseo inconsciente de Lázaro está condenado al fracaso. Regresar a la madre y a la tierra va a significar la muerte.

El mundo de la cárcel y la tortura constante alienan a Lázaro. Se siente extraño a sí mismo. Se vuelve sordido a su propio grito. La única manera de no perder su integridad es ir hacia atrás recordando todo lo que fue y a través de las imágenes obtenidas comprender su destino. Entre la violencia y la magia "se interna en sus propios recuerdos tratando de descubrir las causas por las cuales diariamente es torturado..."<sup>37</sup> Lo real empieza a mezclarse con lo onírico. Lázaro siente que se convierte "...en un sueño terriblemente vivido" (p. 31).

Dos veces en su vida son las mujeres quienes trataron de sacarlo de la amarga realidad paraguaya. Lo iban a llevar a un mundo más trascendente. Las fuerzas sobrenaturales de su abuela postiza Ramona Argüello, una gitana, transforman a ésta místicamente. Lázaro tiene miedo de entrar en este trance mágico porque "podría convertirme en algo que ya no controlaría con el tiempo" (p. 37), argumenta

---

<sup>37</sup>Editor. "Rostros de la tortura", Ibid, s.p.

él. Quiso vivir simplemente observando como un espectador sin comprometerse y sin meterse en algo cuyo desenlace desconocía. Por eso no comprende por qué le toca a él "ser destrozado por completo" (p. 36).

Otra salida espiritual de la vida real hubiera sido la religión por medio de su tía Venancia que era "una especie militante de la fe" (109). Ella obligaba a Lázaro a caminar de rodillas hacia "la virgencita india de Caacupé" (p. 110) y aquella "aventura sangrienta" llenó a Lázaro de dolorosas satisfacciones y de un dulce horror" (p. 110). La "beatificación" se interrumpió por su madrina y sus piernas gangrenosas fueron salvadas por los médicos. Lázaro da la impresión de un ser masoquista y pasivo que observa con indiferencia situaciones límites de su propia existencia. Emocionalmente aparece bloqueado. No se encuentra en contacto con su cuerpo y con su energía de hombre: "Lo que pasa es que no tengo gestos, soy demasiado inexpresivo; cuando me río o me lloro, parece que da lo mismo" (p. 40). El medio ambiente en el cual la muerte siempre estaba más presente que la vida lo hace aparecer más apagado que vivo. El masoquismo del protagonista se identifica también con la herencia indigenista paraguaya.

Su esperanza y su anhelo más grande de encontrarse y de entregarse fue la relación con Lila. Ella era para él la vida, la sonrisa, el amor, la pasión, la locura y el ca-

riño y predominando sobre todo ésto la sexualidad. La traición de Lila es inexplicable para Lázaro. Se resiste hasta el final a establecer la conexión entre las palabras "-¡Es él! - ¡El ha sido!" y la mujer que las profiere, Lila. Al identificarla finalmente ya está en trance, más muerto que vivo. El intento de comprometerse en la relación hombre-mujer fracasó antes de llegar a la plena satisfacción.

Con Carmencita, la energía sexual de Lázaro se dirige hacia su propio origen; con Lila se evade en un paraíso utópico. Lázaro es irreal en su búsqueda amorosa confundiendo sus deseos sexuales con lo mágico-mítico en vez de relacionarlos con lo humano. Su figura recuerda en varios aspectos al héroe un poco simple, inocente, de algunos cuentos románticos; sin embargo a Lázaro no se le abren las puertas de castillos, jardines o bosques misteriosos y bellos, al contrario, se le cierran las puertas de la prisión para siempre. Hay una identidad triste en el carácter del personaje-víctima con la tragedia del pueblo paraguayo y de los pueblos oprimidos del Tercer Mundo.

Tampoco había interés en Lázaro de comprometerse en un movimiento revolucionario. Se enteraba de los fines políticos revolucionarios de la ideología socialista, de los anhelos de cambios sociales y de la organización guerrillera en su país a través de su amigo Rafael Droguet. Lázaro observaba la oposición política sin comprometer su neutrali-

dad. Aunque conocía bien las ideas y acciones del gobierno y pensó más de una vez acerca de los agentes de la CIA "que la muerte sería un remedio para dicha gente" (p. 67), confiesa que "no tuve coraje para asociarme con ellos" (p. 67), a los revolucionarios.

Su papel es vivir las consecuencias de la violencia y sufrir las repercusiones del terror y del terrorismo en su propio pellejo, lo que lo va destruyendo más y más. Ya en estado de delirio, Lázaro obtiene la visión de una vida diferente en la tierra. Ve la revolución como una primavera en la cual todas sus pesadillas vividas se transforman en sueño poético de una vida llena de fe, de amor, de paz y de igualdad entre los hombres. Pero la imagen es utópica. No existe el escape hacia un futuro hipotético como no existe el regreso al origen materno. Lo único real son "los pasos de la muerte" (p. 62) de los torturadores. Identificar los significa entender las relaciones entre la policía nacional y la organización de la CIA, comprender los mecanismos de la corrupción nacional por el imperialismo y la enajenación profunda del hombre en él. Más aún que observación al sistema político es identificación personal de los últimos cómplices de la represión política.

Lázaro hace un análisis de la tortura que es acción y situación permanente y única en su presente. El mismo dice que su historia pasa a ser "una alegoría del infierno en

la tierra, una región de la tierra, un país donde los hombres y las mujeres nacen en un pozo sombrío, cuya profundidad poblada de horrores vivenciales, los va amoldando poco a poco, dentro de los cánones del desastre" (p. 99). Este aspecto regional en una visión profundamente subjetiva es muy obvio en la novela; también el de ser "una alegoría autobiográfica, en que una vez desviado monstruosamente el curso de la sangre, la muerte clava sus garras a lo largo y a lo ancho de una piltrafa humana" (p. 99). Lázaro es el propio testigo de su catástrofe, es un elegido, que podría ser cualquier otro. En esta trascendencia él mismo reconoce lo esencial de su testimonio: "Todos los hombres están amenazados y nadie puede creerse ya fuera de la locura y el terror de los inquisidores de la especie humana" (pp. 99-100). La historia de Lázaro no es un caso solitario. Hoy es él en el Paraguay y al mismo tiempo son miles de hombres en el Tercer Mundo.

Mientras que el protagonista se mete más y más en los sueños hasta perder la esperanza de una salida, Lincoln Silva se vale de la revelación de conflictos de existencia real "para politizar lenta, deliberadamente a su personaje, inmerso en un alocado juego dialéctico".<sup>38</sup> Lo onírico en la novela es más que un elemento surrealista o un recurso estilístico del realismo mágico: es íntima necesidad del

---

<sup>38</sup>Fuentes, Osvaldo, *Ibid*, s.p.

protagonista mientras surge de los efectos trastornantes de la tortura. La politización es el resultado de los sucesos exteriores y la introspección del personaje, que lentamente tiene que captar que no existe la justicia. La muerte se halla más y más presente.

Lázaro es el Lázaro bíblico que se levantó de la tumba, pero le falta ánimo para vivir. Lázaro es Jesús traicionado, martirizado y crucificado. Lázaro es la resurrección de Solano López que resume con su muerte el símbolo del drama paraguayo. Lo que no se pudo matar en la figura de Solano López, es el espíritu de la rebelión. Todavía no tiene suficiente fuerza en Lázaro López, que se levantó de la ceniza como el fénix cuyas alas ya estaban rotas impidiéndole volar. Su misión consiste en verificar, testificar e identificar, cargando sobre sus hombros todo el dolor y el sufrimiento de su pueblo.

En la conciencia que alcanza al final, Lázaro pierde su inocencia: "Creo que mi estupidez e ingenuidad hicieron posible mi destrucción completa. Conociendo la condición humana, habiendo visto, escuchado y leído escenas de ensañamiento y perversidad, me puse tranquilamente a esperar que me llegara el turno como a un cordero más" (p. 104). En este reconocimiento se acercan y se unen el mundo que lo rodea y su mundo interior. De golpe se abre lo frágil de esta vida en toda su profundidad. El pasado amenazante al-

canza el presente. "La muerte del individuo desclasado da paso a la conciencia y así el hombre se encuentra, inmerso por propio sentimiento, en la honda problemática de su pueblo".<sup>39</sup> Abrir la conciencia es un proceso doloroso.

La "Rebelión" tiene que esperar hasta un futuro, hasta un "después". En el último ¡Nooo ooo! de Lázaro se expresa el no-aceptar y el no darse por vencido de la víctima que protesta hasta el final. Todavía la rebelión está postergada en la realidad y en la novela. Algún día se va a presentar, tanto en la realidad como en la novela.

g) La mujer y el hombre, explotados y enajenados en el sistema político imperialista

Tanto los papeles de las mujeres como los de los hombres son de personajes aplastados y marginados. Las ancianas indígenas simbolizan la eternidad de la problemática en este mundo. Ellas dan la impresión de no existir. Ahí entra el tema del indio con el contraste estilístico de una descripción romántica y un punto de vista que ya no lo mira como parte folklórica del país sino como elemento social que está desintegrado en el proceso del tiempo.<sup>40</sup> Proteger la

<sup>39</sup>Fuentes, Osvaldo, Ibid, s.p.

<sup>40</sup>Cabe citar acerca de este problema a Fernando Morán: "El biculturalismo no fue reconocido por las clases superiores, cuya cultura fue exclusivamente española. El biculturalismo se convirtió en un fenómeno exclusivamente popular". En el indigenismo de Asturias e Icaza ya se conec-

(Continúa en la pág. siguiente)

vida que "no cumple su ciclo" (p. 101) es como el trabajo de Sísifo, trágico en su sentido al realizar un trabajo absurdo.

Ramona Argüello, la gitana, se escapa a su mundo mágico; la tía Venancia cae en la locura por su fanatismo religioso fracasado. Filiberta, la vieja dueña de la posada de Lázaro "estaba con sus ataques de tos que se parecen a terremotos de un tiempo a esta parte" (p. 71). Ninguna de estas mujeres vive la realidad de su tiempo y de su país.

Todos los personajes, menos las ancianas vistas por el narrador en las primeras páginas del libro, se presentan a través de la perspectiva narrativa del "yo" del protagonista Lázaro. Están vistos en su relación social, en su importancia de descifrar y comprender la historia actual del Paraguay y en su relación muy personal con Lázaro aclarando situaciones de su vida. Coincide con la observación de Fernando Alegría acerca de que en la novela moderna "la realidad -toda la realidad- adquiere forma y trascendencia a través de la conducta del ser humano".<sup>41</sup> En Rebelión después

---

(Continuación de la pág. anterior)

tó "el estado degradado de las culturas indígenas" con el infradesarrollo como realidad histórica.

Morán, Fernando. Novela y semidesarrollo (una interpretación de la novela hispanoamericana y española, Madrid, Taurus Ediciones, 1971, pp. 188-190.

<sup>41</sup>Alegría, Fernando, citado por Coddon Peebles, Marcelo.

"Notas sobre un proceso: De la novela del superregionalismo a la novela actual en Hispanoamérica", en Primer seminario internacional..., Ibid, p. 33.

se centraliza el mundo narrativo en la figura humana que es punto de partida y fin del camino de la violencia, del dolor, del sufrimiento, de la conciencia y de la rebelión.

La única mujer joven en la novela es Lila. Literariamente el personaje de Lila no tiene características muy individuales. Ella está vista en función como elemento político. En su primera juventud demuestra signos de cariño y de afecto personal hacia Lázaro, pero después de haber conocido a un Coronel se convierte en objeto de los proyectos de éste y del sistema político de su país en cooperación con la CIA, embotando por ello mismo su sensibilidad y compasión humanas. Primordialmente la manifestación de su opresión se expresa en su ser como mujer y en especial en sus relaciones sexuales. El ser es lo "unívocamente masculino, la especie humana es el hombre",<sup>42</sup> escribe E. D. Dussel. En nuestra sociedad la mujer es del "segundo sexo" o del "otro sexo", dice Simone de Beauvoir. El primer sexo o el original le corresponde al varón.<sup>43</sup>

Lila es instrumento en manos de hombres que están acostumbrados a usar de la mujer como objeto. Ellos la transforman en una especie de monstruo. El Subsecretario

---

<sup>42</sup>Dussel, Enrique D. "Metafísica de la femineidad. La mujer: ser oprimido", en América Latina, dependencia y liberación, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973, p. 97.

<sup>43</sup>Beauvoir, Simone de. El segundo sexo, Buenos Aires, Edit. Siglo XX, 1969, Introducción:

de Abastecimiento le paga viajes al extranjero aprovechándola para el tráfico de drogas. Los agentes de la CIA le pagan para espiar y traicionar a Lázaro, a través de su amante, el Coronel. Lila es propiedad privada suya. El gobierno ha reconocido el elemento reaccionario en esta mujer y se vale de ella para mantener su estructura. Como la mujer no es un ser humano por sí misma, es fácilmente deshumanizable. Lila no tiene conciencia del movimiento de la liberación de la mujer, ni se interesa por las ideas progresistas. Su inteligencia no produce nada que sea propio de ella. Igual que su emoción y su sexo, su espíritu está enajenado, está poseído por otro. Lila es una prostituta del estado y una personificación del terror reaccionario. La prostitución le sirve como salida del círculo de la represión. Su precio es ser objeto del hombre e instrumento de todo su sistema de machismo patriarcal. Ella representa el papel antiguo de la mujer tradicional dependiente y amoral, manejable por el hombre más fuerte.

Lázaro la desenmascara con ojos clínicos, pedazo a pedazo descubriendo su papel demoníaco de una especie de Judas, soplona, denunciadora. Atrás de los hombres que la usan se encuentra el capital en su función de demonio: "Lila se había comprado demasiado cosas últimamente..." (p. 58). Ella es joven y bella. Podría aparecer como la figura de Gretchen en el sentido fáustico de Goethe. Sin embargo, ya es Margarita, la seductora perversa que se convierte

en Mefisto mismo como encarnación de un sistema inhumano y podrido por el capital.

Silva concentra en el personaje de Lila lo que el ambiente puede hacer del ser humano. Las estructuras de la tradición feudal no han cambiado. La vida no se vive hacia adelante sino hacia atrás. La mujer mantiene las estructuras reaccionarias políticas, religiosas y sociales. Es víctima del sistema y de sí misma. No forma parte del anhelo de cambios. Se dijo en uno de los debates de la Tribuna del Año Internacional de la Mujer en México que en la América Latina "la falta de instrucción cívica favorece la manipulación de la mujer por partidos políticos,..." y que "es necesario educar a la mujer para que no siga siendo instrumento de los politiqueros que desean conservar el 'status quo' para fines políticos".<sup>44</sup>

En País portátil ya encontramos a la mujer nueva, contraria a Lila. Es Delia, una joven revolucionaria, liberada de ser objeto de alguien. Ella vive en función de sus propios intereses y de una nueva ideología, que reconoce como meta. Su relación mujer-varón está definida por ser erótico-sexual, su relación social-política con sus prójimos cuenta por hermandad. Ella misma se forma una opinión y usa su inteligencia para luchar en contra del sistema que

---

<sup>44</sup>Varias. "Iberoamérica, tierra de Cenicientas", en Excelsior, México, 26 de junio de 1975, sec. A, p. 16.

considera sin valor para las necesidades auténticas del ser humano. "Se nos presenta la lucha por nuestra liberación como una tarea doble: como mujeres frente a una problemática femenil y universal, y como ciudadanos frente a una realidad latinoamericana de explotación económica y dominación cultural",<sup>45</sup> proclaman las mujeres latinoamericanas hoy en día.

En Delia la mujer se humaniza y se trasciende del presente hacia un futuro y de una ciudad y de un país a todos los países del Tercer Mundo. En Lila todavía gana el pasado. En el contraste entre las figuras de Lila y Delia se anuncia la politización del tema de la mujer en la novela latinoamericana. La realidad paraguaya, reflejada en Rebelión después todavía no ha tomado en cuenta la aspiración de la liberación de la mujer.

Como las ancianas ya están apagadas por la muerte presente, los ancianos aparecen resignados por la miseria política. El abuelo Fidencio se daba cuenta de que son "estos gringos los que compran la conciencia de nuestros hombres públicos" (p. 40). El pertenecía a un partido, pero a pesar de que viajara seguido a la capital en asuntos políticos, no veía posibilidades de cambios en el presente o en el futuro. Los políticos "son comerciantes desde mucho an-

---

<sup>45</sup>Varias. "Iberoamérica, tierra de Cenicientas", Ibid, sec. A, p. 16.

tes de Cristo" (p. 40), solía decir y "se murió en el olvido" (p. 40). Eleuterio, el soldado viejo pertenece a los olvidados de la guerra. El sabe lo trágico y absurdo del hecho de que los lesionados y mutilados les pidan limosna a los gringos relatándoles su historia. Su monólogo es el de los moribundos que disimulan que se escapan de este reino" (p. 98). Ellos tienen conciencia política. Su inconformidad está en el aire y en el ambiente sin que ninguno les ha ga caso. Son hombres del pasado y en el presente no encuen tran su lugar.

Los hombres que sí han encontrado su lugar en el sistema político actual, son los torturadores de Lázaro. Son los personajes que más intervienen en su vida. De ellos es "el gringo", que da las órdenes y las indicaciones a sus cómplices. Este es miembro de la CIA y pertenece a la guardia personal del Mburuvichá y su huésped, el Dr. Mar cus Roberson, y bajo su vigilancia ocurren los arrestos de gente sospechosa de ser antiimperialista. De la misma manera que el gringo mete las manos en varios oficios y aparece a cada rato interfiriendo en la vida del Paraguay, así también los Estados Unidos bloquean el sistema político del país. En la figura del gringo, Lincoln Silva protesta y critica al imperialismo norteamericano. El "Mr. Roberson" es el elemento político del gran poder (big steak), inalcanzable y aislado del contacto humano como las grandes empresas, los bancos y las instituciones políticas. En cambio,

en el gringo se caracteriza hasta qué grado el imperialismo interviene en la vida diaria del pueblo paraguayo. La cárcel se descubre como lugar militar en íntima cooperación con la CIA. El lector no llega a saber nada del gringo acerca de su personalidad, su carácter, su apariencia física o su nombre. El gringo como elemento político es el tipo que ayuda al funcionamiento a mantener el status quo. No demuestra sentimientos en su trabajo. Está acostumbrado a recibir órdenes de arriba y comunicarlas hacia abajo haciéndose responsable de su exacto cumplimiento.

Su función en esta novela consiste únicamente en su desenmascaramiento e identificación por parte de Lázaro. Este tipo de hombre sin nombre es clásico en la historia de la opresión colonial, de la guerra o del espionaje; se trata de un círculo impersonal en su relación mecanizada con otros hombres que son para él puros objetos, como él lo es para éstos.

Pino, el capitán, recibe órdenes del gringo. Pino es un agente extranjero, que funciona con frialdad e ignorancia hacia Lázaro, su paisano. El es el número dos en la jerarquía de los torturadores. Sus ataques son tanto verbales como realizados con el uso de la picana eléctrica. El "teniente ayudante" y el "sargento mulato" lo llaman "mi capitán". Ambos solamente reciben órdenes y las aplican a la víctima. El sargento mulato pertenece al ejército. La eje

cución de las torturas es su trabajo. Desde el punto de vista racial es el más discriminado. Al lograr un puesto militar se integró de hecho a la sociedad a la que defiende con más vigor y convencimiento que otras personas provenientes de grupos étnicos más favorecidos.

En la identificación de los torturadores se revela paso a paso el funcionamiento de la integración del imperalismo en la política del país. La embajada norteamericana, el gobierno paraguayo, el ejército, la policía están intervenidos por agentes de la CIA que mantiene una red de control sin posibilidad de escape. Los torturadores son socialmente los más degradados en este sistema cerrado, son los más serviles y los más feroces en la destrucción física de la víctima. Están enajenados en todo su ser por su oficio de la muerte, frente a la que muestran una indiferencia brutal. El sadismo les es programado y mecanizado.

El hombre enajenado no es capaz de una verdadera relación humana. Los torturadores concentran en el más alto grado los conflictos entre los personajes en Rebelión después. Si el ser humano enajenado rompe su aislamiento dirigiéndose al otro, el único medio de la comunicación es la violencia. Esta se halla metida como parte inseparable en el íntimo ser del hombre y en su expresión vital. La relación hombre-mujer se caracteriza en el acto sexual por la violencia en vez del amor. Hay una violación "en una tarde

de truenos y relámpagos" (p. 90) de Tomasita, única hija de una mujer desengañada. En el "entrenamiento antiguerrillero", que se lleva a cabo periódicamente en los alrededores de la Capital y otros puntos estratégicos, a los participantes causan una "rara sensación" las "nalgas descomunales" de la enfermera de turno (p. 95). Al papá de Eleuterio le hicieron "eso que solo se hace a las mujeres: le cogieron. En serio chamigo" (p. 98).

Tanto el hombre como la mujer son vulnerables en su sexo y en su sexualidad. La violencia sexual es en el primer caso la antigua violencia del hombre hacia la mujer, que hizo el mestizaje del continente latinoamericano; en el segundo ejemplo es la frivolidad del militar ante la aparición de cualquier mujer vista solamente por partes de su cuerpo y en el tercer ejemplo es el uso homosexual como parte del desprecio y la destrucción humana del hombre en la guerra. En Rebelión después, vida es sinónimo de lo violento en un sentido general; la muerte es la única forma de adquirir silencio. La paz no existe ni abajo ni encima de la tierra.

En la unión hombre-violencia en el nivel elemental de la vida se descubre el aspecto básico de Rebelión después. Al estar integrada la violencia en el amor, en el sexo, en el nacer y en el morir, en el campo y en la ciudad y en cualquier signo de vida parece ser causa más que efecto

manteniéndose por y en la ignorancia del ser humano, personificado por Lázaro en el estado de la no-conciencia. Durante el proceso de su concientización se pone signo tras signo juntos formando el mosaico en el cual se caracteriza más y más la violencia estatal en su manifestación vigorosa como efecto del sistema actual.

#### h) La presencia del contra-poder en teoría y acción

En Rebelión después la perspectiva de la ideología revolucionaria ya está presente. Es un lazo débil todavía que se corta a cada rato violentamente por los grupos poderosos pero ya no desaparece. En los recuerdos de Lázaro, en este mundo fantástico y mítico del terror, hay momentos lúcidos muy reales de pensamientos y acciones en contra del poder estatal. La nueva ideología viene del extranjero: "Volver de Europa con tanta sabiduría y decir en su propia ciudad todas esas herejías de tipo científico, causó asombro de todo el mundo" (p. 21). También la acción revolucionaria recibe apoyo por fuera: "Tal vez se trataba de una organización encargada de promover y desarrollar guerrillas para derrocar al Gobierno" (p. 23). La revolución como renovación por dentro parece estar perdida, porque "el levantamiento que derrocó al presidente Tibursio Romero" (p. 23), que fue la rebelión en cooperación de "Las Fuerzas Armadas" para proporcionar paz, libertad y justicia al pueblo, murió.

Los mismos militares que lucharon para la liberación le abren la puerta al Mburuvichá. La Oposición Parlamentaria es una farza burocrática, que no tiene adictos.

El antípoda de Lázaro es el joven Rafael Drouget. Rafael no vendió su conciencia por la "simbólica existencia" de "los Héroes, el Amor, la Independencia" (p. 29) de la patria. Pertenece a una organización guerrillera; él es "uno de los cabecillas" de la "Operación Cuatro Puntos Cardinales" (p. 30). Su objetivo es "secuestrar al diplomático imperial y usarlo como rehén para exigir a cambio la libertad de los prisioneros sociales..." (p. 118). Otro plan es colocar una bomba en el edificio de la CIA.

Existe un gran contraste narrativo en la novela entre escenas de violencia y la presencia estatal, que están vistas en un mundo mítico y teatral, y los signos y anuncios de cambios revolucionarios que se narran de manera muy realista. La visión poética trata en su estética de equilibrar las fuerzas.

Rafael decía frases como "callar es complicarse con todo lo que acá sucede" o "la alienación está haciendo estragos. Esta generación está teórica y prácticamente jodida" (p. 87). El personaje Rafael es un ser político. El está profundamente comprometido en teoría y acción. Es el único personaje que no vive el aislamiento en el cementerio de su país. Su orientación es universal, habiendo integra-

do la doctrina marxista y las adaptaciones prácticas en su continente. Su ideal se dirige hacia un futuro y trata de provocar cambios necesarios en el presente. Pero la acción guerrillera fracasa y el precio de Rafael es ser condenado a trece años de trabajo forzado.

Rafael pertenece a la juventud entusiasta cuyos principios éticos y sociales son altos. Al reflexionar sobre la miseria de su pueblo llega al medio de la contra-violencia como foco importante de interrumpir el monopolio en el empleo de la violencia, que es el Estado. Rafael es uno de los personajes de la novela de la violencia que forman la nueva generación. Están influidos por la imagen del Che, la figura más idealizada del combatiente latinoamericano y dirigen su atención a todos los enfoques guerrilleros del Tercer Mundo. Sin embargo, su actitud es más romántica que racionalmente elaborada.

En el mismo tiempo y en el mismo lugar que Rafael había escogido para la acción guerrillera del secuestro, ocurren inesperadamente otras provocaciones en contra del "Olimpo" e impiden que se lleve a cabo la acción prevista: los estudiantes tratan de "romper la formación" frente a los ilustres personales "en señal de protesta", además se producen "encuentros de algunos campesinos con la Guardia Rural" y "el balazo que le costó la vida al traductor Oficial de su Excelencia" (p. 118) provocado por estas demos-

traciones, el gobierno ejerce arbitrariamente su potencial de violencia con toda la fuerza que lo caracteriza, en contra de cualquier individuo, como si se tratara del juicio final de los Dioses iracundos.

Lincoln Silva hace visible la dialéctica de la violencia. Ella es el bumerang que regresa para ser utilizado de nuevo. El plan narrativo del tiempo presente con las manifestaciones de la contra-violencia y de su futuro anhelado se aleja por completo del nivel psicológico de la introspección del protagonista. Se orienta mediante un plan sociofilosófico identificando de esta manera la acción colectiva y la razón con el porvenir del hombre. Se descubre que sí existe la conciencia individual, que sí existe un estado de ánimo de desesperación y rabia que se proyecta en contra del poder al encontrar su ambiente adecuado. En la "fiesta" la multitud está a punto de estallar. Es la masa que empieza a enlazarse en la atmósfera de la violencia que se crea como un detonador de la pre-revolución.

Sin embargo, esta escena nos deja ver que la integración de los varios elementos antiimperialistas todavía no se produce. Está postergada por la rebelión hacia el futuro. Rebelión después es una novela positiva en el fondo como toda la novela de la violencia reconociéndose en la transformación algo necesario que se dirige en la lucha del presente hacia un futuro más humano para todos.

## 2. RAJATABLA, DE LUIS BRITTO GARCIA

### a) Introducción biográfica y literaria de Luis Britto García

Luis Britto García nació en Caracas en 1940. Sus estudios los realizó en la misma ciudad, en donde obtuvo el título de Abogado en la Universidad Central de Venezuela, en 1962.

Escribió pequeñas narraciones desde los dieciséis años de edad. En 1964 publicó un volumen de cuentos, Los fugitivos (Editorial Pensamiento Vivo, Caracas). En 1970 recibió el premio "Casa de las Américas", por su libro Rajatabla. En noviembre del mismo año publicó un volumen de dibujos, Racha (Editorial Rocinante, Caracas). Hacia 1966 concluyó Vela de armas, una novela sobre la violencia política venezolana, editada en "Arca", Montevideo, 1970. En agosto del 71 el grupo "Rajatabla" puso en escena su obra Venezuela tuya, que ganó el premio "Juana Sujo" a la mejor obra de teatro del año, publicada por la Editorial "Tiempo Nuevo" (Barcelona, Buenos Aires), en 1972.

Aparte de su trabajo literario Luis Britto García ha realizado labores periodísticas: Conjuntamente con Jaime Ballestras, dirigió dos periódicos humorísticos universitarios: El Torturado (1975-1964) y Cero (1966-1970). Varios trabajos publicados en el primero figuran en 50 Años de Hu-

morismo, antología del humor venezolano contemporáneo (Editorial Pensamiento Vivo, 1965). Colabora como redactor y dibujante en varias publicaciones satíricas y de combates políticos: La Pava Macha; El Infarto y La Sápava Panda. Ha colaborado asimismo en diversos diarios y revistas de la izquierda venezolana: el diario Clarín y las revistas Rocinante, Ve a Lea y Reventón.

Entre sus obras científicas destacan El Presupuesto del Estado, un manual sobre las instituciones hacendísticas contemporáneas; además escribió diversas monografías sobre materia administrativa, hacendística y presupuestaria; y sobre ciencia y la tecnología en su relación dependiente del imperialismo.

Luis Britto García, como profesionista, ganó el concurso para la "Provisión de la cátedra de historia del pensamiento político", en la Escuela de Estudios Internacionales de la Facultad de Economía de la misma Universidad Central de Venezuela. Desde 1970 trabajó como profesor de Metodología de la Investigación en las Ciencias Sociales y de Sistemas Presupuestarios, en la misma casa de estudios. Actualmente es jefe de la Cátedra de Historia del Pensamiento Político de la misma Escuela; Profesor Agregado de la Cátedra de Economía y Política Fiscal de la misma escuela y Universidad. Ejerce como abogado. La variedad de las actividades de Luis Britto García con sus amplias capacidades se

reflejan en su obra literaria. En Rajatabla participa Britto García en su actividad de dibujante satírico, el Britto García, en su función de abogado de los derechos de su pueblo; el Britto García en su actividad de catedrático consciente de la miseria política y económica de su país y el Britto García en su ejercicio de periodista intelectual y crítico. Pero primordialmente habla en Rajatabla el Britto García, escritor, que ha integrado sus muchos talentos y su amplia orientación humanística y científica para crear un libro innovador en su totalidad poética.

Nuestro autor es un escritor profundamente comprometido con la situación política de su país. Dice sobre sí mismo: "Durante mi adolescencia asistí a la sofocación de un país por la violencia militar de Pérez Jiménez. Durante mi primera juventud, como miembro de uno de los partidos ilegalizados, asistí a la destrucción de una generación por la violencia igualmente militar y paramilitar de la socialdemocracia populista. Era inevitable que esto se reflejara en algunos de mis escritos, a pesar de que, para la época, las eminencias postulaban una cultura "universal", dentro de la cual era de mal gusto hacer referencia al país, y mucho peor hablar de lo que en él sucedía".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Britto García, Luis. Carta personal a la autora, Caracas, 2 de julio de 1975.

Dice Jean Franco: "Poco a poco, durante los últimos siglos, los escritores han ido liberando su imaginación de la he-  
(Continúa en la pág. siguiente)

Como los otros escritores de la novela de la violencia, el autor de Rajatabla rompe con el "universalismo" de la nueva novela y basa su temática para el efecto en la realidad concreta y diaria latinoamericana, que es la del Tercer Mundo.<sup>2</sup>

b) La estructura múltiple como expresión de la realidad caótica

Rajatabla es a primera vista un libro de cuentos, relatos, prosas, narraciones y fábulas, que desarrollan un acontecimiento propio o una situación particular. Pero pronto nos percatamos de que cada pieza contribuye con su imagen particular a explicar una misma realidad que es múltiple y compleja. Todos estos mundos distintos convergen en el "yo", en el "tú" y en el "él" de un autor profundamente comprometido. Sus recuerdos, sus deseos y sus esperanzas son los de su país y por lo mismo son los del Tercer Mundo.

El lugar de los hechos ficticios, que podría ser cualquier otro país explotado, es en este caso Venezuela; Caracas, su capital, es una ciudad hostil al hombre: cruel e inhumana. El tiempo de Rajatabla es el actual, pero se extiende al pasado y a un futuro infinito. El personaje

---

(Continuación de la pág. anterior)  
rencia del colonialismo." Dentro del proceso de esta liberación que culminó en la "universalización" de la literatura latinoamericana se está efectuando la identificación con las metas del Tercer Mundo.

<sup>2</sup>Los datos biográficos están tomados de la carta personal de Luis Britto García, *Ibid.*

central es el autor mismo, tanto como narrador como protagonista.

Los rasgos autobiográficos de carácter testimonial de la novela de la violencia la enlazan con la novela picaresca. A la misma influencia se debe la forma abierta en Rajatabla que estructura los detalles como en un juego mosaico. En su afán de crear un mundo total mediante las pequeñas partes Britto convuelve a las raíces de la épica. Las tres substancias que forman el mundo épico, figura, acontecimiento y espacio,<sup>3</sup> construyen la totalidad poética en Rajatabla. Como la figura de Ulises anda errante en el mar en busca de su tierra, el protagonista de Rajatabla recurre al universo para encontrar el equilibrio que no halla en este mundo.

El autor realiza una búsqueda incesante de la felicidad por algo absoluto que dé unidad al hombre y a su vida. Lo que ofrece la realidad al hombre es la herencia de un antagonismo extremo. Para el ser humano surgen una serie de problemas. Luis Britto García dice sobre Rajatabla que "la narrativa consiste esencialmente, en la exposición del desenvolvimiento de conflictos (los dioses contra los dioses, los dioses contra los hombres, el señor K. contra la maraña judicial, el señor Bloom contra el tiempo). En el curso de

---

<sup>3</sup>Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk (Análisis literario), Bern und München, Francke Verlag, 1948, 16a. ed. 1973, p. 356.

estos conflictos, los hombres usan los unos contra los otros para predominar o sobrevivir, tanto una violencia implícita (religión, filosofía, moral, derecho, propaganda, prestigio) como una violencia explícita (policía, comando de bombardeo estratégico, ley de fuga). Cuando no existen medios institucionales válidos para resolver las presiones causadas por la violencia implícita, entonces revienta la otra. Esta es la situación de mi país".<sup>4</sup> Britto desnuda esta realidad a fondo en un libro que trata de entrar en ella y abarcarla hasta sus últimos límites.

En la paráfrasis de algunos cuentos reviven visiones literarias de Kafka (con el personaje del Sr. K.), de Joyce (con el personaje del Sr. Bloom) y de Monterroso (con el personaje de Mr. Godwin). Además de incluir proyecciones literarias en su libro, Britto recoge en su visión opiniones de críticos socioculturales como Marcuse y McLuhan. No los imita pero sí los apoya y los convierte ya en clásicos en su intento de superar la etapa actual en la cual vivimos.

Es interesante el comentario de Antonio Benítez Rojo acerca del libro de Britto: "En su conjunto, como Pedro Páramo o Cien años de soledad, Rajatabla escapa a cualquier intento convencional de clasificación porque abarca un imposible, una cuarta dimensión en su afán de apuntarle en plena

---

<sup>4</sup>Britto García, Luis. Carta personal..., Ibid.

cara a la esquivada realidad, en este caso una realidad continental, compleja en cuanto que resume culturas y rasgos socioeconómicos distintos".<sup>5</sup> Lo "imposible" que se hizo posible en la visión poética de Rajatabla se logra por la unidad en la diversidad que se representa tanto en la estructura y en el lenguaje como en la temática. Los acontecimientos distintos se determinan por su contribución al hacer visible el fenómeno total del imperialismo. El tiempo y el espacio extendidos infinitamente permiten moverse en un mundo imaginario muy amplio.

Según Albert Camus hay que tratar de distinguir entre lo verdadero y lo falso en este mundo en el cual todo es incierto. El hombre, sumido en los abismos abiertos por la duda en el ser, elige entre el suicidio y el no-suicidio. Al seguir viviendo llega al sentimiento inconsciente ante el universo: la nostalgia de una unidad, el deseo de alto absoluto.<sup>6</sup> Esta postulación tan sutil de Camus, es lo que busca el personaje Oliveira en Rayuela, el personaje Alvaro en Señas de identidad y el personaje central de Rajatabla, que es el propio Britto García. Los tres autores viven a través de sus personajes idénticos a ellos, en los abismos abiertos entre sus realidades y sus deseos; asimismo, entre la realiza-

---

<sup>5</sup> Benitez Rojo, Antonio. "Rajatabla", en Revista Casa de las Américas, núm. 64, La Habana, 1971, p. 181.

<sup>6</sup> Camus, Albert. Le mythe de Sisyphe (El mito de Sísifo), Paris, Librairie Gallimard, 1942, p. 20.

ción de los deseos y las realidades deseadas. Los tres tienen el espíritu de modernidad y las preocupaciones del hombre moderno. Sin embargo, hay una diferencia fundamental. Ya vimos en el capítulo dedicado a Rebelión después lo individual en la preocupación y la búsqueda en Señas de identidad y en La muerte de Artemio Cruz, que cabe igualmente a Rayuela. La búsqueda en Rajatabla es como en Rebelión después también la de un individuo, pero éste en Rajatabla es un hombre consciente socialmente y su camino es el de un movimiento revolucionario que aglutina la ideología y las acciones que acaecen en los países del Tercer Mundo.

En Rajatabla no se trata de un proceso de concientización como en Rebelión después. El protagonista ya está consciente y comprometido. Lo que revelan sus preocupaciones es el funcionamiento de nuestra sociedad con sus múltiples conflictos, enfrentamientos y encuentros en sus diferentes caras, las mismas que forman parte de lo que es nuestra realidad caótica.

Rajatabla está dividido en siete partes que se llaman: "Carne", "Calle ciega", "Trono", "Ilusiones ópticas", "Trama", "Vuelco" y "Ciclo".

"Carne"	tiene 9 piezas que suman 23 páginas
"Calle Ciega"	tiene 11 piezas que suman 27 páginas
"Trono"	tiene 21 piezas que suman 44 páginas
"Ilusiones ópticas"	tiene 11 piezas que suman 22 páginas

"Trama"	tiene 6 piezas que suman 12 páginas
"Vuelco"	tiene 8 piezas que suman 13 páginas
"Ciclo"	tiene 6 piezas que suman 45 páginas

Si dibujáramos una curva de las siete secciones habríamos trazado una parábola con el clímax en la parte que corresponde a "Trono". Al comparar esta parábola con otra que se refiera a la cantidad de las páginas, veríamos también el clímax en "Trono"; luego observaríamos cómo esta segunda parábola produce otro clímax al final del libro: 45 páginas. Mientras que todas las muestras tienen solamente una o dos páginas, en la última parte se extienden, en varios casos, hasta 15 páginas. Muchas piezas están ilustradas por dibujos satíricos del autor, mediante los que enseña al hombre con cara de angustia, de sorpresa o de esperanza. De esta forma el autor trata de apoyar las etapas de su búsqueda. En cada parte se revelan bajo encabezamientos propios de las producciones, acontecimientos, situaciones, imaginaciones, sueños o especulaciones filosóficas, que forman los setenta y dos mundos claves de las preocupaciones del autor.

En la primera parte, "Carne", conocemos la muerte y la violencia vinculada a la vida, como lo más natural en la miseria de un país explotado. Dice Luis Britto García, que él descubrió la estética de la violencia en "el estallido pa

roxístico que desnuda la verdad de una situación".<sup>7</sup> Aparecen también en la primera parte la policía con sus métodos de represión y su opositor y enemigo, la guerrilla.

Otros rasgos de la problemática represiva se desmascaran en la segunda parte, "Calle ciega". Aquí se presenta a la burguesía "respetable". Se produce la crítica descarnada del autor, su miedo de ser igual a lo que denuncia y la angustia de que no cambie nada. En "Trono" la crítica se intensifica contra el imperialismo norteamericano y contra la política nacional venezolana. La impotencia del hombre de actuar en contra de la explotación, de la injusticia y del burocratismo hace que el "personaje" se sienta en un mundo-prisión, absurdo, en el cual no solamente lo amenaza el hombre sino también los objetos y la técnica total. Britto destaca la burocracia como la forma más enajenante en el sistema imperialista. A pesar de que cambien los órganos de gobierno e instituciones la burocracia sobrevive cualquier cambio. Hasta al inventar y establecer por broma una "oficina de las compatibilidades" (p. 99), ésta adquiere paulatinamente su propia vida con "sus leyes, sus institutos, sus ministerios, sus jerarquías, su código, sus policías, sus planes de jubilación, sus condecoraciones, sus impuestos, sus congresos, sus Presidentes, su orden jurídico, cosas todas ellas que fueron infiltrando muy hábilmente, como si se tra

---

<sup>7</sup> Britto García, Luis, Carta personal..., Ibid.

tara de las verdades..." (p. 100). El hombre se reduce a ser su propio fantoché, que ni posee el control sobre sí mismo ni sobre los objetos.

El espacio en la tierra está limitado y el tiempo no es seguro. El hombre busca desesperadamente una salida en este caos. Hasta aquí predominan las imágenes de la lucha real del hombre, que forman la primera parte del libro, que llega en "Trono" a un clímax temático, el que visto estructuralmente se fusiona con la forma.

En "Ilusiones Ópticas", el autor inicia su búsqueda metafísica a través del arte. Pero el arte en este mundo también es caótico, se presenta como enemigo del hombre en un alejamiento mutuo, mientras que al técnica progresiva abarca todas las posibilidades racionales e irracionales. El tiempo irregular y movable deja al hombre inseguro y sin orientación. La búsqueda, en "Trama", va a los campos de la filosofía. Britto crea la visión de una selva (la filosofía) en donde el hombre se desvía en huellas perdidas (la Ética, la Estética, la Ontología, la Teología). El protagonista grita por "un Absoluto" que hasta ahora nadie ha cazado" (p. 140).<sup>8</sup> Esta búsqueda metafísica fracasa. La razón del ser humano le hace posible la comprensión de las últimas cuestiones humanas pero no lo ayuda a salir del nihilismo.

---

<sup>8</sup>De aquí en adelante, las páginas indicadas se refieren a Rajatabla.

El hombre ahora explora a sus subconscientes en el afán de llegar a un mundo intacto. Sin embargo, los caminos son laberínticos como las sendas en la selva, pues los ... "subconscientes tienen a su vez subconscientes y así, inacabablemente" (p. 142).

Britto critica el método del psicoanálisis freudiano como solución para el bienestar de la humanidad. Detecta sus límites en el subjetivismo y en el antagonismo interior del hombre: "Cada objeto es en el mismo instante infinitas cosas para infinitas personas, que son una misma" (p. 143). Otra trampa para ser preocupado es la psicoterapia en su corrupción por el sistema capitalista. El psiquiatra "de aspecto inofensivo... percibía rentas hacía negocios movilizaba influencias escribía para la prensa sería manejaba latifundios cenaba con los militares apoyaba a la policía se declaraba partidario del orden apoyaba el envío de tropas..." (p. 144). De esta manera se desenmascara el "extraño caso" de Mister Hyde como el caso "normal" y respetable de nuestra sociedad.

El protagonista se ve rodeado de un mundo que "fluye sin conexión con la lógica" (p. 148). Mientras que gritan "sonidos azules" y un "nudo de serpientes" se transforma en una montaña de arañas metálicas" (p. 149), el protagonista piensa que se está volviendo loco. En un sueño Britto trata de huir de este mundo a "un reino fantástico" (p. 150) pero

su propia pesadilla lo contamina: "lo invade lo enferma lo ataca de irrealidad", y "se retiran los sonidos las estructuras los cristales de música las arpas líquidas los versos algebraicos..." (p. 150). El autor-protagonista no logra huir de su "irremediable realidad" y de su "vida irremediable" (p. 151).

En "Vuelco", la búsqueda se trasciende del ámbito individual a las relaciones entre los hombres y entre el hombre con el mundo que lo rodea. Ya el niño está enajenado en nuestra sociedad y el hombre adulto se siente preso y solo. La realidad guerrillera sigue estando presente; se relaciona con la vida diaria y las pesadillas durante las noches en un mundo real-irreal. El hombre perseguidor y el hombre perseguido entran en relación íntima que culmina en una identidad mortal, lo que enajena todo tipo de lucha. Aquí termina la segunda etapa del libro.

En "Ciclo" entramos en una especie de utopía. El "yo" del autor vive en el plano real en su misión de expresar sus preocupaciones. En la última etapa de la búsqueda él es el único que se salva al final de este mundo, con objeto de mostrarnos "la caída de la humanidad". Su misión es romper los últimos límites del ser humano para llegar a "un futuro más allá". Ahora deja atrás las imágenes proliferantes vistas a través de varios y sucesivos caleidoscopios que reflejan el mundo caótico del terror y del espanto. El personaje-autor siente tramarse los "hermosos hilos para enca-

jes laberínticos, encuentro de los seres en un universo donde pasados presentes y futuros se cruzan como rostros de babosas..." (p. 215). La ciencia hace posible esta vida imaginaria. Pero a priori se hace sospechosa por la corrupción en que suele caer, la cual se manifiesta tanto en la vida de la tierra como en la utopía misma. Britto coincide con las ideas de Marshall McLuhan, quien ha desenmascarado el papel del hombre que quiere relacionarse con el mundo en una manera "conocida" y "tradicional" mientras que el ser humano mismo, los demás, la civilización y la tecnología se encuentran en un proceso de cambio continuo. McLuhan revela junto con Quentin Fiore cómo la "tecnología eléctrica" de los medios masivos nos ha influido en todos los aspectos de la vida y nos obliga a reflexionar y a reevaluar cualquier pensamiento y cualquier institución que aceptábamos antes.<sup>9</sup>

La salvación del hombre no es muy segura. En la vida utópica, el protagonista desarrolla una misión parecida a la que tenía en la tierra y que "consiste en presenciar el último estado de la agonía del cosmos" (p. 209). Ahí se está anunciando otra salida que está "más allá de nuestras nociones de apreciación del tiempo "cuando la máquina del universo se reactive" (p. 209).

---

<sup>9</sup> McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin. The medium is the massage (El medio es el masaje), New York, Bantam Books, 1967. Véase también McLuhan, Marshall. La cultura es nuestro negocio, México, Edit. Diana, 1974.

Todas las muestras poseen vida propia en sus personajes, en su lugar geográfico o imaginado, en su tiempo cronológico o irreal, y en su desarrollo dramático, con circunstancias especiales. También la técnica y la forma de narrar cambia según la temática. Lo que solamente cambia en su forma de expresión es la violencia, presente en todos los cuentos como base diversificante, luego el caos en sus formas particulares, la crítica, la ironía, la búsqueda de un mundo más humano y un movimiento perpetuo que no se limite ni se detenga. Esta temática está presente en todos los ejemplos. Las preguntas esenciales aparecen como hilos de identificación enredando y uniendo los varios niveles. Así es como las muestras son capítulos de una novela cuya unidad encontramos en la temática que se crea en la forma de una "historia despedazada".<sup>10</sup>

Britto anhela enseñar los varios factores que intervienen en la realidad actual, no solamente en la realidad visible y física sino también en la realidad mental e imaginada. La visión poética de las pluralidades de posibilidad se extiende hacia una especie de espejismo. En esta técnica, cada capítulo lleva las reflexiones ad infinitum, y es símbolo de una realidad inagotable. El autor integra el espejismo en la totalidad del libro. Además se repite esta técnica dentro de algunas piezas: se duplica el mundo, se duplica el

---

<sup>10</sup>Savater, Fernando. "Una historia despedazada: Rajatabla", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 276, Madrid, junio, 1973, p. 607.

universo sin llegar a un fin. Lo que se produce en el microcosmos sucede en el macrocosmos. Al captar lo mínimo captamos la realidad en su conjunto.

Los niveles de la realidad y de la irrealidad están conectados en forma de montaje. Con esta técnica cinematográfica las escenas corren paralelas, se yuxtaponen, se interrumpen y se complementan. El montaje no solamente relaciona un capítulo con otro sino también se encuentra dentro de uno y varios cuentos. En "Helena" dos acontecimientos distintos se revelan simultáneamente frase por frase que se intercambian hasta su unión, equivalente a la culminación final: "Las guías se miden de lado a lado del papagayo y de la cola. La policía mató por la espalda a un obrero que le decían activista. La cola se puede hacer de trapo..." (pp. 11-12).

Lo cinematográfico forma parte estructural importante en Rajatabla, de manera distinta que en Rebelión después. Britto trabaja menos el flash-back y el flash-forward en el concepto temporal; lo emplea en una especie de brinco que va del nivel real a un nivel de tipo ciencia-ficción y del plan exterior a un cambio hacia lo interior del protagonista: "Yo en el bar pedí una limonada y el Gazmal superaba su etapa de coacerbado su etapa vegetal su etapa animal zip zop zap sucesivos y relampagueantes ensayos elegían y desechaban la natación la reptación el vuelo..." (p. 178). Las vistas rápidas

constituyen la única manera de lanzar una mirada a lo que ocurre en "Carne" y en "Picnic interrumpido", en donde culmina todo en un instante. El fade-out es menos cortante que en Rebelión después. Aunque los capítulos tienen carácter fragmentario producen en sus finales un desenlace particular, una solución o una apertura temática. Algunas escenas dan la impresión de que pueden ser filmadas sin mayores adaptaciones al propósito. "Picnic interrumpido" es como un gran close-up en donde la cámara se dirige primero a un grupo y luego a otro antes de establecer un equilibrio de ambas escenas hacia el asesinato de la familia que celebra un día campestre.

Igual que el mundo de Lincoln Silva, los mundos de Luis Britto García se caracterizan por la atmósfera que se crea en ellos. En las breves unidades de tiempo cronológico y tiempo inexistente, las imágenes oníricas, fantásticas y conjeturales forman mundos lógicos dentro de su irrealidad en la que la atmósfera tiene rasgos distintos, siendo más de violencia, de terror, de espanto y de resignación.

Critica Fernando Savater que Rajatabla carece "de imagen definitiva, de rostro reconocible".<sup>11</sup> Pero precisamente en la multiplicidad de una sola cara con miles de expresiones, estriba la atmósfera urbana de una ciudad como Caracas, en la cual el sistema se deforma por su propia comple

---

<sup>11</sup>Savater, Fernando, Ibid, p. 608.

jidad monstruosa.

Percibimos la atmósfera más con los sentidos y la intuición que con la razón. El mundo poético de Rajatabla con su visión multifacética hace necesario usar la intuición para poder seguir los caminos límites en los cuales se borran las fronteras rígidas entre el mundo perceptible y la imaginación. Esta actitud anti-racionalista ya ha servido como puente en la literatura moderna -en Cortázar, por ejemplo- entre la razón y la realidad que se refleja. La atmósfera angustiosa nace técnicamente de la forma laberíntica en que se mezclan los varios niveles reales y fantásticos, los cuales están divididos en nuestra razón: un hombre se deja destrozarse cambiando partes de su cuerpo con los de otros seres o de aparatos técnicos hasta tomar otra identidad; una pesadilla resulta ser real o lo que un sentido dice será contradicho por otro o lo que un ser siente como un momento, para otro ser es todo un pasado, presente y futuro. Para el hombre, todo parece ser tan caóticamente entretrejido sin posibilidad a escapar.

Estos laberintos relacionan el mundo de Franz Kafka. En éste todo es inseguro, variable y móvil. El hombre está profundamente angustiado. En la continuidad de la atmósfera caótica y oscura Britto nos deja ver pequeñas luces como signos de esperanza. En "Carne" los acontecimientos le chocan al lector por el canibalismo que se refiere, mientras que dentro de esta mayor crueldad, de este mayor error humano se

produce un acto de amor y de ternura: "...la navaja es para cortar y darle las partes más frezquesitas a Matildita..." (p. 15). Con esta frase el autor nos saca de repente del plano real a un plano espiritual y meditativo o en otras palabras, la realidad bestial se hace poética; el hecho prosaico se vuelve literario.

En el capítulo "Ella El" sucede algo parecido, pero al revés. El plano real es, en efecto, un plano imaginado por los personajes, que se torna realidad poética verdadera al entrar en el plano real. Esta fusión constante de la realidad con el fenómeno literario es una característica de la novela de la violencia. Tanto en Rebelión después como en País portátil el nivel de la realidad está presente como un círculo exterior. Es el fondo verdadero ante el cual se revela la realidad genuina del autor comprometido y de su personaje. Lo que en las novelas mencionadas, el tiempo presente es una especie de círculo o marco, en Rajatabla es como una base objetiva interpolada en el hecho literario a título de hilos intranquilizadores que mueven el proceso narrativo.

c) El lenguaje como instrumento para una nueva comprensión del hombre

Una de las preocupaciones primordiales de Britto es el lenguaje. Es espejo de las formas caóticas de este mundo y espejo y objeto mismo de una búsqueda de una nueva realidad más auténtica. Dice Roland Barthes: "Como todo el arte

moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia: como Necesidad testimonia el desgarramiento de los lenguajes, inseparable del desgarramiento de las clases: como Libertad, es la conciencia de ese desgarramiento y el esfuerzo que quiere superarlo".<sup>12</sup> Esta interpretación cabe perfectamente a Rajatabla.

El lenguaje mismo hay que renovarlo para renovar al hombre. En su sentido más íntimo el lenguaje explora las posibilidades de su estructura profunda y de una sintaxis abierta que ya no obedece a reglas rígidas y petrificadas. Observa Ludovico Silva: "Britto llega a destruir tan agudamente la habitual pompa sintáctica que precisamente por ello de su lenguaje puede afirmarse lo que no puede afirmarse del lenguaje corriente... que es un lenguaje verdadero".<sup>13</sup>

Así como el lingüista Noam Chomsky teóricamente analizó y liberó la estructura del lenguaje de un sistema gramática demasiado cerrado, el novelista moderno eso mismo lo lleva a la práctica. Britto sigue el camino de los grandes escritores latinoamericanos como Cortázar, Vargas Llosa y Fuentes al destruir el lenguaje formal y tradicional. Sin

---

<sup>12</sup> Barthes, Roland. El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, México, Siglo XXI, 1973, pp. 88-99.

<sup>13</sup> Silva, Ludovico. "Leyendo Rajatabla", Papel Literario de El Nacional, 7 de junio de 1970, s.p.

embargo, en Britto coincide la transformación del lenguaje en forma revolucionaria con la toma de conciencia por la lucha revolucionaria. En Britto se conjugan tanto la vanguardia literaria como la vanguardia social. "La palabra recibe todo el cuidado que merece, pero está abierta a la realidad, es influida por el contorno, se constituye en su reflejo...",<sup>14</sup> dice Mario Benedetti acerca de los mejores poetas y narradores latinoamericanos de hoy entre los cuales podemos situar a Britto.

El ataque violento al lenguaje abre la puerta a la violencia real en un paso directo: "El lactógeno el chupón el pablum los pañales cannon el talco mennen los escarpines el gallo de oro los teteros evenflo..." (p. 157). El lenguaje se reduce a puros sustantivos que corresponden a la cultura de la nueva sociedad de consumo. En ella no cuenta otra cosa que la venta de artículos norteamericanos. Las enumeraciones monótonas funcionan poéticamente indicando la manera como aplastan al hombre en la vida cotidiana. Otra apertura del lenguaje renovado se logra por el flujo que entrelaza ideas y borra fronteras puestas por la razón: "Yo, bucear en el frasco de tinta que parece que guardara muelas y sólo este jugo negro para poemas míos que escribo como tiritas de tinta para relacionar mundos de acá con mundos de allá o huecos en el queso con el misterio de las cosas que no se

---

<sup>14</sup> Benedetti, Mario. El escritor latinoamericano y la revolución posible, Buenos Aires, Edit. Alfa Argentina, 1974, p. 57.

pensaron" (p. 42). El lenguaje mismo es posibilidad infinita de confusión y a la vez de creación: "Para esto para aquello para lo otro por lo tanto por lo visto por consiguiente en virtud de que en atención a que en consideración a que debido a que siendo así que si tomamos en cuenta..." (p. 163). Es un medio de incomunicación entre la gente. Con las palabras convencionales se realizan los juegos del irracionalismo social que tanto ataca Britto.

El autor rechaza violentamente las falsas apariencias del lenguaje. Su libro es una acumulación fantástica de símbolos, de metáforas y de imágenes como reflejo del alma y del espíritu castizo: "Oh qué poco podrán entender de la necesidad de este mundo en donde jamás entrarán los Presidentes ni los Emperadores ni los edecanes porque en las puertas se los comerán bombardinos con antenas de mariposa y en un desorden tal las tropas no evolucionan ni las alianzas resultan ni nadie impone nada sobre nadie, porque uno puede ser poeta o tortuga o estatua o chorizo frito... Ninfa Flor, el bastón que tocan" (p. 45). Britto busca acercamientos propios a los distintos momentos de la "historia despedazada". El sonido de este nuevo discurso no es prosa ni poesía sino una fusión de las dos. La prosa llega a ser un recitativo como en "La conquista de Leland": "Leland, por quien el caballero viajó a Tierra Santa, soportó los afanosos piojos de Judea,...

Leland, por quien el caballero estudió el laúd, la lectura,

el latín y otros afeminamientos,...

Leland, por quien...

Leland, por quien..." (p. 51). La prosa llega a hablar al estilo del Antiguo Testamento en forma dialéctica en "Futuro":

" Tesis

Y se logró la sociedad perfecta, y se atenuó la locura de la especie humana y los hombres estuvieron dispuestos a dedicar sus energías a la consecución de un objetivo.

Antítesis

Entonces encontraron que no había objetivo alguno al cual se pudieran dedicar.

Síntesis

Por lo tanto, fue endiosada como objetivo la ausencia de todo objetivo, esto es, el vegetar" (p. 171). La pieza continúa en la misma forma de Tesis, Antítesis, Síntesis. El lenguaje toma la forma del diálogo teatral como en "Cibernía":

Yo: ¡Un instante! ¿Cómo supiste que los humanos tenemos repulsión hacia el trabajo?

Máquina: Los conozco muy bien, por experiencia, he dicho.

Yo: ¿Y que a mí me daba por los espectáculos?

Máquina: ..." (p. 184).

Brito recrea el lenguaje establecido para enseñarlo transformado por el efecto de alejamiento en un nuevo contexto.

Otra forma para abrir las posibilidades del lenguaje

se basa en la palabra misma. Se juega con ella en forma de jitanjáfora: "falange, falangina, falangeta" (p. 36), se presenta fonéticamente real en síncopas: "pabajo, tieneee" (p. 2), o la palabra se utiliza en vez de la puntuación acentuando lo esencial del relato como en "Bomba": "...no olvidar las coronas y las tarjetas -telegramas que dan los nombres de sospechosos ojo redactar el informe muy bien que le interesa al diputado lo que pasó y qué dijeron ojo omitir don digan-coños de madre lo matan..." (p. 18) y "...ánimo cataplúm cuidado que el diputado lo quiere enterito ánimo qué tranca de tráfico carajo y el diputado que tiene sesión en el Congreso ánimo..." (p. 19).<sup>15</sup>

El lenguaje se mueve tan rápidamente como lo requiera la necesidad real. En "Picnic interrumpido" las imágenes cambian de manera cortante por la angustia de la incertidumbre. En "Bomba" es la angustia dictada por la tensión la que hace fluir el habla muy aprisa. En "Consérvese joven consérvese joven" las palabras brotan como provenientes de un vendedor público. Frases y palabras en forma enumerativa contribuyen también al flujo rápido y movable. Parece ser que el lenguaje tiene que superar al tiempo; el testimonio tiene que manifestarse hoy; mañana podría ser demasiado tarde. La actitud de escribir sin aliento la anotamos en País portátil y en Rebelión después por razones distintas. En Rajatabla hay que escribir lo más rápidamente posible por

---

<sup>15</sup> Los subrayados de las palabras ojo y ánimo son de la autora.

que pasado un rato me podría tocar el mismo destino que les tocó a mis compañeros revolucionarios, reflexiona en el fondo el protagonista. La otra razón sería más subjetiva: mejor escribo hoy, porque mañana tal vez yo voy a ser también un ser corrupto. Otra reflexión de este corte sería: escapo a un mundo irreal y fantástico que yo mismo me construyo, porque en el mundo real que habito no hay solución posible. Tanto Britto como los otros escritores de la novela de la violencia crean un tiempo ilógico.

En un plano real, se produce en un espacio definido el lenguaje que equivale en su formulación a un tiempo definido. Al acelerar el lenguaje el tiempo se reduce y crea un plano irreal en el cual el tiempo presente abre paso al tiempo futuro. Este trato del concepto temporal coincide con el anhelo de los autores por la superación del tiempo pasado y del tiempo presente-pasado en la proyección hacia el futuro.

El protagonista se identifica por el "yo", por el "tú" y por el "él", la forma narrativa de Artemio Cruz y de Lázaro López. En Rajatabla encontramos el mismo fenómeno de la variedad verbal que ofrece gran dificultad para descifrar al protagonista debido al escaso uso de nombres dados a los personajes. Este fenómeno tiende a causar más confusión en el caos mismo y más conjeturas aún en el laberinto.

El flujo psíquico con que se relatan acontecimientos, asociaciones libres, figuras reiterativas, luego las imáge-

nes y las metáforas seguidas por cambios repentinos logran dar unidad al libro, a pesar de que el autor llega hasta las últimas consecuencias en el uso de la pluralidad expresiva. En comparación con Rebelión después, Rajatabla es un libro mucho más ambicioso en explorar técnica y formalmente el lenguaje. La diversidad corresponde al mundo como lo ve Britto y como lo crea en la visión poética coherente, infinito e inagotable de Rajatabla.

Britto se encuentra en su concepto de estructura y lenguaje mucho más cerca a la nueva novela que Silva. Sin embargo, también Brito es un escritor "anti-nueva-novela"; sabe burlarse de ellas, pero las entiende al mismo tiempo, las influencias literarias: "...todas las manos de los artistas han sido una sola mano forjadora de absurdos. Plácidas raíces de mis actos entretejiéndose en el jardín del tiempo. Espuma de mis disfraces en el mar del contrasentido" (p. 119). Metáforas e imágenes innovadoras son asunto de la especulación como parte del mundo caótico del cual nada y nadie escapa fácilmente. Se dirigen además en contra del "arte realista" como parte del mundo estático: "Afectos como somos al arte realista, ni nos detenemos ni nos detendremos en fantaseos y proponemos como tarea, no el pretender que un emplasto de aceite reproduce unas frutas o la placita del pueblo, no el pretender que unos cuantos kilos de piedra golpeada reproducen al glorioso prócer zutano..." (p. 132). El "estilo" de Britto es su necesidad y su capacidad de crea-

ción al realizar una visión totalizadora de lo que es este mundo.

d) Los papeles del humor, de la ironía y de la sátira en función de la crítica

El título Rajatabla indica que Britto quiere ver en su libro algo bestial, algo dictado por el descuido. El humor está presente constantemente. Como en García Márquez se encuentra un atisbo de humor en la expresión vigorosa del proceso de la vida, en Britto es un humor cruel pero muy vital en su manera de destruir todo lo estatuido y lo consagrado de una sociedad podrida. Como en Cortázar el humor incluye el proceso literario mismo, también en Britto el lenguaje como medio de comunicación del humor es asunto del ataque.

El humor negro de Monterroso revive en Britto de manera espontánea y directa. El humor se encuentra en "Helena", en "Los juegos de la infancia", en forma tan humana que deja ver hasta en la realidad más contradictoria un momento armónico: "Antes debíamos ir mucho a la escuela y acostarnos temprano, pero ahora que no hay escuela todas las horas nos pertenecen y aún las de las noches, cuando es malo dormirse por más sueño que uno tenga. Antes tanta soledad que tenías en tu mundo de niño y la poca esperanza de que los mayores condescendieran a participar en los juegos, y ahora todos juegan, no hacen más que jugar desde el día en que bajaron

los aviones de los cielos..." (p. 65). Lo que para los adultos es absurdo es una ventaja en el mundo del niño. La guerra es un juego; el niño no se deja engañar ni impresionar por el enmascaramiento.

Otro tipo de humor nos escalofría y nos hace ver las cosas con la distancia necesaria para observar atrás de las apariencias: En "La Foto" varios personajes encuentran la muerte por varias razones: "...y a veces hay dos cabezas muy juntas y no se sabe de quien es la crucecita" (p. 55). También está presente el humor negro, que crea más desesperación que risa como en las historias "inventadas" en "Pasado", que en realidad no son tan inventadas. El lector tiene la sensación, muy seguido, de la perturbación, porque no se efectúa lo que lógicamente espera. Lo que resulta es demasiado absurdo para provocar la risa como las visiones en "La guerra y el tiempo". Una actitud parecida parece ser la manera del trato de la violencia. No es "el culto de la violencia por la violencia" (la acción del gangster),<sup>16</sup> sino una manera normal defensiva. El humor negro se produce como un signo superior de violencia al incluirla a ella misma en la visión humorística, actitud que no se encuentra en el trato de la violencia en la novela indigenista y política.

---

<sup>16</sup>Benedetti, Mario. Letras del continente mestizo, Montevideo, Edit. Arca, 1967, p. 24.

En un sentido utópico y humorístico está visto: "El presidente amaneció de buen humor". Lo que parece ser lo más lógico y lo más sencillo no es posible en este mundo, porque los presidentes, los señores como el "Mr. Atkinson" y la política en general carecen por completo de un sentido de humor. Aquí entra ya la ironía que ataca agresivamente al sistema político con la disimulación de la burla. El papel de la ironía es aún más importante que el papel del humor. Britto usa la ironía como forma de un juego de distanciarse de lo que ha dicho y la usa como forma eficaz y destructora en la crítica. En "Consérvese joven consérvese joven" critica a la juventud que tan rápidamente se vuelve "respetable" librándose de "la humillación de la juventud" (p. 37). La imagen es irónica y Britto capta en ella lo que realmente sucede.

La forma más feroz de la crítica es, en Rajatabla, la sátira. Como en toda gran sátira el tema predominante es la política en su manifestación de la vida cotidiana. En el ambiente de la ciudad caótica con una política tan compleja y sofisticada, la sátira es un arma de la ironía militante que conmueve al lector sacándolo de su comodidad. Britto no escribe polémicamente; él es, más bien, un autor sumamente satírico que usa esta forma literaria como base de su libro. La forma breve y concentrada de los relatos corresponde directamente al impacto satírico que contienen. Todas sus sátiras van directamente en contra de fenómenos reales socia-

les que necesitan cambios. Britto agota toda las técnicas satíricas. Utiliza la sátira formal al darles a varios personajes, v. g. los presidentes, características morales que desde luego no tienen. Los aforismos satíricos en su forma más concentrada contienen, en otras muestras, la dolorosa verdad de que el sentido de los libros se agota dentro de una realidad cerrada en los mismos libros sin lograr la participación y la comunicación humana que predicán: "Un libro dedicado a demostrar la inutilidad de escribir libros" (p. 121), u otro ejemplo: "Un libro destinado a explicar otro libro -destinado a explicar otro libro que a su vez explica al primero" (p. 120). Estos aforismos recuerdan al relato "Cómo me deshice de quinientos libros" de Augusto Monterroso que parte de otro ensayo sobre el mismo tema porque "entre los intelectuales es corriente oír la queja de que los libros terminan por sacarlos de sus casas".<sup>17</sup> Britto se opone al punto de vista de Borges quien dice en su ensayo "La muralla y los libros" que Shih Huang Ti "destruyó los libros por entender que eran libros sagrados, o sea libros que enseñan lo que enseña el universo entero o la conciencia de cada hombre".<sup>18</sup> Para Britto no hay campos sagrados que se excluyeran de la crisis del hombre. La forma misma de los aforis-

---

<sup>17</sup> Monterroso, Augusto. "Cómo me deshice de quinientos libros", en Movimiento perpetuo, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 87.

<sup>18</sup> Borges, Jorge Luis. "La muralla y los libros", en Nueva antología personal, México, Siglo XXI, 1968, p. 195.

mos también está dirigida en contra del ensayo de Borges en el cual trata de encontrar el método histórico un poco mecanizado para explicar tal acontecimiento.

La forma satírica de la alegoría subyace asimismo en varios capítulos. En "Nada de negocios" Britto crea la alegoría que presupone la venta total del país al imperialismo. "Mr. Godwin" es el supersabio, el poder omnipotente que facilita todo a los miembros de la alta burguesía nacional siempre y cuando quepa dentro de su interés de sacar el cacho más grande del pastel para sí mismo. Al leer estas hojas surge la imagen de "Mr. Taylor" creado por Monterroso.<sup>19</sup> Mr. Taylor, "cazador de cabezas en la selva amazónica", vende las cabecitas a su tío, Mr. Rolston, "residente en Nueva York" e involucra en este negocio paulatinamente a las autoridades del país de su estancia. Al final se manda su propia cabeza cuando hay escasez total.<sup>20</sup> En las alegorías, Britto trabaja con metáforas que producen imágenes de lo que podría ser nuestro mundo: "...y no puedo evitar que los últimos papeles se escapen y como una nube de palomas blancas vuelan sobre la ciudad en insurrección..." (p. 82). Como los objetos en la burocracia han adquirido su autonomía al volverse en enemigos del hombre ahora se anticipan a la liberación de éste en su propia revolución. La sátira "Ser", en

<sup>19</sup> Monterroso, Augusto. "Mister Taylor", en Obras completas (y otros cuentos), México, Joaquín Mortiz, 1959, 3a. ed. 1971.

<sup>20</sup> Monterroso, Augusto, Ibid, pp. 9-17.

la cual toda la estructura del hombre se reduce a consumir productos extranjeros, es una caricatura de la sociedad de consumo, es una parodia de la reducción de la esencia humana debida a la explotación total y enajenante. Más cómica que trágica es la sátira "Putre" en la cual los papeles del burocratismo se vuelven "putrescibles" y protestan ellos mismos en contra de lo absurdo y lo inhumano en la administración.

La forma satírica de la utopía atrae mucho a Britto. El crea varias imágenes irreales en los cuentos y construye una utopía en la última parte del libro. La base tecnológica en su imaginación es lógica, pues Britto posee los conocimientos técnicos y científicos suficientes para crear en toda su organización un mundo asentado sobre la utopía. Escuchemos la interpretación de Matthew Hodgart sobre este tipo de la sátira: "La utopía hace una crítica del mundo irracional del presente ofreciendo un contraste racional; la antiutopía es una versión grotesca de nuestro mundo con el disfraz de una extrapolación lógica".<sup>21</sup> En Rajatabla existen las dos formas. En "El presidente amaneció de buen humor" se trata de la utopía; la visión que se crea tiene en su contraste con el mundo real la lógica de su lado. La última parte de Rajatabla es una especie de antiutopía en la utopía. Como en Brave new world de Aldous Huxley, el protagonista es el "anormal", que se rebela en contra de las máquinas.

---

<sup>21</sup>Hodgart, Matthew. La sátira, Madrid, Biblioteca para el hombre actual, 1969, p. 185.

Pero el personaje en Rajatabla no quiere regresar al mundo como era antes y tampoco quiere reintroducir las viejas tradiciones echando mano a su nostalgia. Vive su misión hacia un siempre adelante. Es como si de cada situación límite se pudiera desprender en forma dialéctica otra situación aún más extrema. El ser insatisfecho frente al estado de cosas en los caos ético, artístico, moral, político, etc. etc. no encuentra la paz en esta tierra ni en un mundo mecanizado de la imaginación. Siempre trata de encontrar un "más allá". El ser humanos significa vivir la problemática absurda de este mundo, de otro o de todo el universo con el afán inconforme de protestar y de transformarlo.

Las creaciones satíricas de Britto se conectan todas con la crítica. Esta se liga en el terreno espiritual a todas las preocupaciones del autor. La presencia de la crítica es constante al atacar y poner en duda cualquier acontecimiento. La crítica se dirige primordialmente contra el imperialismo, contra la política entreguista nacional, contra las instituciones que la propician: la policía y los militares (gorilas) en su represión. Estos fenómenos son los puntos clave de ataque en la novela de la violencia, los que ya vimos en su temática particular en Rebelión después. Para Silva, la crítica se desprende del sufrimiento. Para Britto surge del saber, del conocer, del no dejarse engañar. En este estado de la conciencia hay que autocriticarse constantemente, teniendo también en consideración que uno mismo puede llegar a ser parte de la sociedad burguesa, sustentar

algún día las opiniones que combate. La autocrítica incluye la intelectualización por consecuencia. Al lograr conciencia y conocimientos cada vez más elevados en su nivel académico, el hombre corre el peligro de olvidarse de su proceso natural y vital. Dice el protagonista: "Ahora no soy sensaciones, no soy emociones, no soy ya tripas, algo me ha ocurrido, palabras, nada más que palabras ahora soy esto" (p. 113).

La crítica y la autocrítica nacen de la convicción de que deben ser armas necesarias para llegar al fondo de las cosas con ánimo de interpretar científicamente a la realidad. Es un método del escritor consciente y comprometido. Hace constar Regis Debray: "Militante también es el que en su mismo trabajo intelectual combate ideológicamente al enemigo de clase, el que, en su mismo trabajo como artista arranca a la clase dominante el privilegio de la belleza".<sup>22</sup> En este sentido, Britto es un escritor militante y lo expresa en cada página de Rajatabla. Mario Benedetti escribe sobre las relaciones entre el hombre de acción y el intelectual: "El intelectual verdaderamente revolucionario nunca podrá convertirse en un simple amanuense del hombre de acción; y si se convierte, estará en realidad traicionando la revolución, ya que su misión natural dentro de la misma es ser algo así como su conciencia vigilante, su imaginativo intérprete, su crítico proveedor".<sup>23</sup> Con los autores de la novela

<sup>22</sup> Debray, Regis. "Carta a Enrique de la Osa", citado en Mario Benedetti. Letras del continente mestizo, Ibid, p. 25

<sup>23</sup> Benedetti, Mario. Letras del continente mestizo, Ibid. p. p. 25.

de la violencia el proceso va en algunos casos al revés. Britto, por ejemplo, conoce la acción, por haber militado en un partido "ilegal". Los jóvenes escritores se presume que han participado, directa o indirectamente, en actividades intensamente políticas por lo que se han convertido en testigos directos de su tiempo, y sus libros son testimonios íntimos y profundos de la verdad revolucionaria de la América Latina. La crítica abarca toda la esencia humana. La angustia que siente un joven sometido a la represión sádica es un grito de protesta lanzado contra la humanidad que permanece indiferente. En Rajatabla la crítica forma parte estructural del libro y es parte importante del compromiso del autor.

e) La historia nacional, trasfondo de la violencia

Al igual que en Rebelión después, la realidad histórica es parte de la visión actual que crea Rajatabla. En el tiempo presente se sufren en las dos novelas, las consecuencias de un tiempo pasado que no está resuelto. Luis Britto García lo explica de esta manera: "Sume usted: el sometimiento a sangre y fuego de los aborígenes + la sujeción de los negros + la explosión de las guerras de independencia + el centenar de guerras civiles entre caudillos feudales habidas desde entonces + el sofocamiento de los poderes feudales por un ejército central alimentado por el petróleo, desde los 20 + el paso acelerado de una cultura rural a una urbana + el

empleo de todo tipo de represión para impedir la revolución en un país que tiene importancia estratégica como productor de energía = Venezuela violenta".<sup>24</sup> Hasta aquí la interesante cita de Britto, que resume los conflictos del presente provenientes del pasado, que es lo que se halla en la base de la preocupación del autor en Rajatabla.

En el planteamiento histórico de Venezuela, hecho por Britto, no se ha condicionado la situación del país-cementerio como lo ve Silva en el caso del Paraguay. Al contrario, Rajatabla nos demuestra, que la situación histórica ha llevado a una confrontación de fuerzas en un ambiente caótico que es el mundo actual de Venezuela.

De los años anteriores a 1940 oímos en las pláticas del tío con el protagonista que las guerras en el país eran varias y que separaban a los propios miembros de una familia, de "...los hermanos Molina que uno era de la revolución y otro era del gobierno..." (p. 60). La masacre en "Pasado" revela más rasgos de aquellos tiempos. La violencia es inevitable. Se dirige de la naturaleza hacia el hombre: "...lo picó una culebra y hubo una larga agonía..." (p. 60). La violencia resuelve conflictos entre uno y otro: "El cura, el boticario, el jefe civil, el dentista que vino el año de la crecida y lo mató el coronel Núñez, dicen unos que no se sabe

---

<sup>24</sup> Britto García, Luis. Carta personal..., Ibid.

por qué y dicen otros que porque le preñó una hija,..." (p. 60). La cadena de la violencia llega ad infinitum: "...Crescencio González que por no repartir la hacienda mató a tiros a sus hermanos Antero y Leonidas, que para tapar el crimen lo achacó a la familia Heredia y mató a cinco de éstos para ser a su vez muerto por la querida del último de los difuntos..." (p. 61). La violencia soluciona un conflicto y condiciona al mismo tiempo el siguiente.

En la estructura político-económica predominaron hasta 1940 fundamentalmente los sistemas precapitalistas: "el sistema feudal, un sistema artesanal y un sistema capitalista, fundamentalmente representado por el capital extranjero".<sup>25</sup> Con el cambio del predominio del sector capitalista extranjero a partir de 1940 aproximadamente,<sup>26</sup> coincide la concentración de la violencia en el sistema imperialista con el factor decisivo de una economía sumamente importante para los Estados Unidos. La violencia como medio deja de ser directa y sencilla entre hombre y hombre. En la guerra de "Los juegos de la infancia", que cae en la época después de 1940, la violencia viene del aire, incontrolable e incontestable para el hombre. En el país llueven "Rojos tizones, pavesas de cuadernos y cenizas de rasgadas velas nupciales" (p.

---

<sup>25</sup> Aray, Edmundo. "La actual literatura de Venezuela", en Panorama de la actual literatura latinoamericana, Ibid, p. 114.

<sup>26</sup> Aray, Edmundo, Ibid, p. 114.

66). Britto no da explicaciones objetivas, qué guerra fue y por qué. La guerra se percibe por la atmósfera creada. La guerra se ha transformado en la realidad experimentada del niño, para quien es una especie de "jugar a escondites". El hecho histórico se presenta en el campo literario como una imagen del terror y de la angustia.

Los años de explotación petrolera y de inversiones extranjeras cambiaron a la sociedad que se encuentra ya "en vías de ascenso, en vías de desarrollo, desarrollo poco acelerado".<sup>27</sup> La literatura venezolana crece dentro de este plano: "Ella va a estar agitada por la violencia".<sup>28</sup> Ante el trasfondo histórico, que no se trata en Rajatabla como parte temática en su propio desarrollo extenso sino que está presente en las consecuencias causadas para el presente, hay que ver la visión que ofrece Britto. El tema de la tierra explotada, "de la extracción sistemática... y de la significación económica, política, espiritual y hasta cultural del petróleo..."<sup>29</sup> no es tratado como problema primordial si no se ha integrado en el complejo total del imperialismo.

---

<sup>27</sup> Aray, Edmundo, *Ibid*, p. 114.

<sup>28</sup> Aray, Edmundo, *Ibid*, p. 114.

<sup>29</sup> Carrera, Gustavo Luis. "El tema del petróleo en la novela venezolana", en La novela iberoamericana contemporánea, XIII. Congreso internacional de literatura iberoamericana, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 205.

f) El sistema político-económico,  
monopolio de la violencia

La política de un país del Tercer Mundo y su economía son los puntos clave de la crítica de la oposición. José Revueltas expresa muy claramente lo que actualmente quiere decir literatura latinoamericana: "...literatura del Tercer Mundo, ya plantea de una manera explícita su propia problemática, problemática peculiar".<sup>30</sup> En Rajatabla nos interesa ahora cómo se presenta el fenómeno del imperialismo y cuál es el aspecto más agudo de la problemática actual. En "La guerra en la mente" los Estados Unidos representan el poder total que no solamente tiene el capital en la mano sino también todo el equipo técnico total que les permite tratar al resto del mundo como ellos quieran: "Me explico: quieres gobernar cierto pueblo, good boy, alliance for progress, the free world, el pueblo no se deja gobernar: eso es una organización de la mente. Bombardeas, arrasas, envenenas, contaminas: algunos se dejaron gobernar. Algunos. Ha cambiado la organización de algunas mentes. Entonces es obvio: guerrear es modificar mentes; triunfará siempre el que modifica sin destruir, el que propaga ideas, sobre el que modifica destruyendo, air power, overkill, total annihilation" (p. 67).

---

<sup>30</sup> Revueltas, José. "América Latina: Literatura del 'Tercer Mundo'." en Panorama de la actual literatura latinoamericana, Ibid, p. 303.

La represión política trabaja con métodos tan refinados que el hombre no se da cuenta de lo que sucede. La violencia ya no es visible; ha entrado en un estado de brain-washing, de lava-cerebros haciéndolos obedientes en su sustancia más íntima. El "arte militar" ha cambiado. El objetivo de ahora es matar el espíritu propio de un pueblo combinando "el arte de matar con una manera de vivir" (p. 74). La manera de vivir se desenmascara como un vegetar sin voluntad propia, sin características particulares y sin opiniones propiamente desarrolladas.

En este ambiente ya no es difícil ejercer toda la "cultura de la violencia", enajenando a la gente en virtud del consumo totalmente controlado por el capital extranjero. La "cultura del consumo" sustituye a los verdaderos valores morales. En "El Monopolio de la moda" se describe la presión de cambiar modelos de televisión después de usados durante una sola mañana. "Britto, en su objetividad de doble filo", escribe Alicia Segal, "es pues un cronista de su tiempo, de este universo insólito en el cual lo imposible, lo absurdo, lo ilógico, se instalan en forma muy natural dentro de la vida diaria".<sup>31</sup> Britto penetra la relación entre el sector industrial de mercancía de consumo y la violencia que es mucho más compleja en su coherencia que la relación entre

---

<sup>31</sup>Segal, Alicia. "Rajatabla", en El Nacional (Diario), Caracas, 7 de marzo de 1971, s.p.

el problema agrario y la violencia.<sup>32</sup> El elemento humano se reduce y en el nombre del progreso los caraqueños viven como en un terreno anexo a los Estados Unidos.

Un símbolo clásico del imperialismo es "Mister Godwin", que logra poco a poco infiltrarse en el país dependiente hasta que le venden todo, inclusive los seres humanos y el aire mismo. El presidente nacional es el típico presidente del Tercero Mundo: corrupto, irresponsable y sin poder auténtico. El terror mítico causado en Rebelión después por el "Dr. Roberson" y el Mburubivichá es en Rajatabla un terror racional y frío. Los negocios en el cuento "Mister Taylor" de Monterroso benefician tanto a los políticos y los industriales del país subdesarrollado que cambian la legislación y nombran a Mr. Taylor "consejero particular del Presidente Constitucional".<sup>33</sup> El terror tanto en Monterroso como en Britto se caracteriza por haberse infiltrado en la vida con naturalidad espantosa por los intereses análogos de los extranjeros imperialistas y los poderosos de la nación dependiente.

Aparece otro presidente que es lo contrario. Este expresa las reclamaciones de la oposición política venezolana.

<sup>32</sup>Véase Araujo, Orlando. Venezuela violenta, Caracas, Edic. Esperides, 1968, cap.: Un puente made in U.S.A.

<sup>33</sup>Monterroso, Augusto. "Mister Taylor", Ibid, p. 15.

na como un presidente "del pueblo", que haría "todo por el pueblo" (p. 81), proclamando "la nacionalización de las industrias básicas", "expropiación de todos los latifundios", "liberación de los presos políticos", "disolución de las policías y clausura de los campos de concentración", "reapertura de las publicaciones prohibidas", "investigación de las muertes sospechosas", "averiguación de las torturas ocultas" (p. 81). Mientras que Lincoln Silva sueña una vez el advenimiento de un futuro sin la injusticia, en armonía con el universo, todo producto de una visión romántica. Luis Britto García, por su parte, lo deja ver claramente al formular los puntos clave de la lucha en contra de las estructuras políticas imperialistas.

Los instrumentos más odiados por la juventud del mundo son la policía y el ejército al servicio del imperialismo. Britto desenmascara y denuncia sus métodos. Uno de ellos es la tortura. Esta el venezolano no la destaca mucho en su importancia estructural literaria como Silva en Rebelión después. Britto reconoce que la "cultura de la violencia" utiliza métodos más refinados, directa e indirectamente, a fin de que mediante la tortura el terror fascista cumpla una misión eficaz. La selección es bastante arbitraria. El testimonio de una víctima suena así: "...cuanto más de una casa a la que no fui sino que me llevaron en carro y no me fijé en el camino y ahora cómo duele hasta tragar saliva si pudiera tragar saliva si ni recuerdo cuándo la patada en la gargan-

ta..." (p. 17). Nadie interviene en el "campamento antiguerrillero". Lo más probable para un detenido es que ni siquiera llegará allí "como el viaje es por aire subirán mucho y se tirarán al vacío desde el aparato", expresa un preso en el camino (p. 166), que sufre la misma pesadilla -realidad que vive Lázaro López. En Rajatabla no nos enteramos de toda una historia de represión policiaca, como la vive Lázaro. Vemos rasgos de ella, oímos gritos de perseguidos y se perciben escenas rápidas de ataques policiacos. Son fragmentos que abren la totalidad que se encuentra subyacente.

La policía no quiere testigos. Por eso actúa rápidamente. Se aniquila a toda una familia que ocasionalmente ve a los guardias que traen a un hombre "hecho un Cristo" para enterrarlo. Hay que matar a los testigos, que "podrían contar" y "podrían decir" lo ocurrido (pp. 21-22). Este hecho por lo menos indica que la policía no se puede dar el lujo de cometer cualquier crueldad a la luz del día como en los antiguos tiempos coloniales. Los políticos no quieren tener demasiados problemas con la oposición creciente, con los investigadores periodistas y con la juventud latentemente insatisfecha.

Sin embargo, la policía cuenta con miles de formas para combatir a los guerrilleros: "La bala le entró por el oído y en las fotografías de los periódicos no se veía bien quien era...", o "La policía le metió 6 tiros en el pul-

món...". Otro método es el desaparecimiento de alguien: "Hay el rumor de que murió en el campo de La Pica, pero a la familia le dicen no, no tenemos ningún preso de ese nombre". Aún más fácil para la policía es esta solución: "A Enid la tiraron desde un helicóptero en región no bien precisada..." (Grupo, pp. 75-78). La "ley de fuga" se aplica de esta manera: "luego se daba a entender, ambiguamente, que estaba libre..." (p. 91).

Estos procedimientos de la violencia dirigida en contra del pueblo crean una atmósfera de terror, en la cual no hay seguridad para nadie. Perseguidor y perseguido son intercambiables, la muerte puede tocarle a uno o a otro, y la posibilidad de asumir un puesto alto político o de ser un preso político está dada. El ser humano como tal está angustiado e intimidado por la división política entre los que están en el poder ejerciéndolo con desprecio por sus raíces nacionales y la burguesía y la masa enajenada y explotada.

g) El personaje en su función como ser político-social

En Rajatabla se nos presenta el punto de vista de un solo personaje, protagonista-narrador-autor, que observa sus propias acciones en forma del monólogo interior. Habla consigo mismo en la segunda persona del singular y de sí mismo y de otros personajes en la tercera. Es el único personaje

que realmente es de carne y hueso y que comparece física o espiritualmente en todos los cuentos. Vive una existencia tanto de dramatismo interior como exterior. Todo lo que ocurre lo vemos a través suyo y todo lo que sucede se conecta con él en el plano de la conciencia. Algunas muestras parecen haber sido desprendidas del contacto con el protagonista y tienen su vida propia como "El Traje", sin embargo, son las fantasías del protagonista e incluidas en sus preocupaciones como parte de su búsqueda.

Otros personajes, como los policías, los torturadores, los militares, los presidentes y los políticos son figuras colectivas, y expresan una característica de la novela de la violencia, fenómeno que también se observa en Rebelión después. En Rajatabla los personajes de este tipo ayudan con su presentación, en funciones claves al desenmascaramiento del sistema político. Lo mismo se registra con las figuras de los revolucionarios. El lector llega a conocer cuando mucho, su nombre o su apodo y los ve actuar clandestinamente en misiones especiales que cumplen en la lucha.

Un solo personaje entra en relación más profunda con el protagonista, que es "ella". Con "ella", que significa más lo femenino que la mujer en particular, "él" trata de lograr la comunicación a través del amor y a aceptar el ritmo natural y el proceso vital de la vida. Es un tema muy tratado en la novela moderna; recordamos a Oliveira y la Maga.

Entre "él" y "ella" la relación funciona antes y durante el acto sexual. Después experimentan asco y horror por la verdad que es en este caso la incomunicación entre dos seres humanos. Para no ser rechazado, el hombre pretende ser otro, pero en la intimidad caen las máscaras y cada quien queda solo.

Algunos hombres simbolizan un proceso, una característica humana o son caricaturas de lo que es o de lo que podría ser el hombre. El hombre no es libre; está sometido a los dictados del consumo y de la moda, del burocratismo institucional por lo que sufre una profunda soledad y angustia. Esta angustia en parte es existencial; la viven los personajes de la nueva novela, pero en Rajatabla se desnuda la situación del hombre que es la de todos los hombres, pues se encuentran en las mismas condiciones: "...lo mejor que podía recordar de todos ellos era un hueco en un hueco, el vacío dentro de un vacío del hombre sin contornos que sólo muriendo se convertirá en algo sólido al asumir esa cara de viejo malvado esa consistencia que nos dan la rigidez y los anuncios con orla negra y las flores..." (p. 49). El hombre está perdido si solamente en la muerte se logra la consistencia que falta en la vida. Britto franquea todas las puertas posibles que podrían conducir al hombre a su identidad, pero atrás de cada puerta se abre el caos y el vacío. Las salidas no desembocan en ningún sitio seguro.

Tanto en la visión-mundo como en la visión-utopía, el imperio de las instituciones, de las máquinas y del burocratismo económico-político y militar quitan al hombre el elemento humano. Sus propias creaciones científicas y tecnológicas se dirigen en contra suya. El hombre está enajenado por patrones de conducta ajena y es parte de la producción máxima, del consumo máximo y de la maquinaria total. En este principio capitalista-imperialista, el hombre lucha por no perder su identidad. Como individuo es prisionero de sí mismo; está en peligro de volverse ignorante, conformista, mecánico, apagándose a sí propio como ser humano.

El protagonista tiene como Lázaro el papel de ser actor y espectador, testigo y víctima del mundo que lo rodea. Pero el protagonista de Britto no es únicamente un símbolo del sufrimiento de su país, sino es también un símbolo de la lucha revolucionaria. Su papel es el del individuo en crisis que ha reconocido su compromiso político como miembro de un grupo guerrillero. En el grupo se pierde su preocupación existencial al dar lugar a la manifestación de su preocupación social. En la síntesis del hombre con sus preguntas dirigidas a sí mismo como individuo y a los demás, Britto da un paso adelante en la creación de un protagonista que personifica lo que puede ser el hombre.

En su conciencia orientada hacia la transformación del sistema político, el protagonista se trasciende en su misión: "lo fundamental no soy yo sino mi destino..." (p. 78)

Es la voz del ser oprimido que se libera, es la voz del Tercer Mundo, la voz de un hombre verdaderamente universal, que se encuentra entre la aceptación de que le toque el destino de sus compañeros y el optimismo de libertad para todos. El precio puede ser la vida. Este joven es real, sincero y audaz al caracterizar al "hombre nuevo" en la novela de la violencia. Está consciente de su convicción ideológica, vital en su participación en acciones militares, tremendo en sus ataques satíricos y de una fantasía intuitiva y loca en sus figuraciones y racionalizaciones.

En relación con el personaje, a Britto le interesa sobremanera el trasfondo social. Los diversos estratos de la burguesía son punto esencial a su ataque crítico. Se detectan en Venezuela como en cualquier otro país del sistema capitalista-imperialista, claramente divididos en la clase alta, en la clase media con sus modificaciones hacia arriba y hacia abajo y la clase baja. Además existe la no-clase de los desempleados, de los elementos semi-criminales y del lumpemproletariado. Provenientes de la clase alta contamos en Rajatabla un presidente como títere en manos de los "Misters" extranjeros. Otros altos funcionarios están representados por sus instituciones; las personas responsables quedan atrás de las escenas. Un ejemplo de las posibilidades de un joven de la clase media-alta lo muestra "La Foto". Aunque éste sea revolucionario en su juventud, lo probable es que con los años participe al servicio de la política o del alto

comercio del sistema establecido. De estas personas, que son representantes de su clase, la mayoría está completamente corrompida. Lo que mueve su mundo, es el dinero. Se venden a sí mismos y se prestan a cualquier juego sucio para permanecer en sus puestos. Leemos en "La Foto": "El segundo, tercera fila, llegó a ser Presidente e hizo respectivamente, matar, encarcelar y expulsar del país, al primero, segunda fila, primero, tercera fila, segundo, tercera fila, y sexto, primera fila. El cuarto, tercera fila se puso de acuerdo con el sexto, misma fila -para entonces Ministro-, se hizo expropiar sus haciendas por el cuádruplo de su valor y ahora es banquero" (p. 55). Otro ejemplo demuestra cómo viven los hombres que no participan de la corrupción: "El segundo, primera fila, fundó publicaciones humorísticas y murió de hambre" (p. 54). ¿Estaría pensando en sí mismo el autor?

La clase media está representada como un sector pasivo: son los que consumen los productos, y son igualmente abusados como las hormigas negras, que dicen al mirar a la hormiga blanca: "...como es posible si ellas son negras no puede ser, y lo que no puede ser no debe ser" (p. 176). Recuerdan a los rinocerontes de Eugene Ionesco, que no tendrán paz sino hasta que todos sean rinocerontes. El grito de desesperación, lo lanza el único ser consciente, que no quiere ser igual. Este grito lo profiere Luis Britto García coreado por los jóvenes revolucionarios, de los cuales muchos provienen inclusive de la clase media.

Las condiciones de la clase baja, desde luego, son las peores; en "El Hacedor de Dioses" existe un ambiente de hambre, de enfermedades, de superstición y de negocios pequeños con cosas sin valor económico. Del ambiente inhumano en "Carne" tratamos ya en otro contexto. Ahora nos interesan estas características como actitudes de una clase social que vive al margen de la vida. Para el lumpemproletariado todo está permitido porque no existen las leyes o reglas de la burguesía. Hasta en la corrupción de alto grado y en otros crímenes políticos se toman en cuenta las reglas, que son las del juego que todos juegan en el trabajo y en las relaciones personales como una parte de la comunicación falsa de la sociedad. La gente de la marginalidad humana no juega.

Carlos Ramírez Faría encontró otro aspecto importante en Rajatabla: "Perfila un tema que se ha tratado poco en nuestra literatura y nunca, que yo sepa, desde el ángulo particular que escoge este escritor: la mentalidad feroz y antropófaga que engendra la miseria urbana".<sup>34</sup> Dentro de la violencia cotidiana (por un cable eléctrico mal instalado se causa la muerte de una niña) el hombre está ya tan deshumanizado, que se orienta por el puro sobrevivir. Los subempleos, como limpiar zapatos, cuidar coches o pedir limosnas se confunden con el "trabajo" de robar un litro de leche y un pan en la madrugada. La secuela más natural de buscarse algo

---

<sup>34</sup>Ramírez Faría, Carlos. "Rajatabla", en Revista Momento, núm. 734, Caracas, agosto, 1970, s.p.

bueno para comer termina en el canibalismo. El hombre completamente desclasado en un país subdesarrollado es como piedra olvidada en el camino de la explotación del Tercer Mundo. Su comportamiento es una reacción de impotencia en su medio ambiente.

#### h) La identificación revolucionaria

La doctrina revolucionaria y la lucha en contra del sistema actual, en el cual la violencia se origina de la desmedida presión del Estado, forma parte esencial de la estructura de Rajatabla. Las acciones revolucionarias y las reflexiones filosóficas del libro basan su teoría en la actividad de la nueva izquierda latinoamericana, aspecto que ya tratamos en Rebelión después. Las demandas sociopolíticas coinciden con las expresadas por Douglas Bravo de la FALN.<sup>35</sup> Douglas Bravo defiende la lucha armada debido a que en Venezuela no existe la posibilidad de lograr cambios a través de elecciones pacíficas. El ve la revolución venezolana como parte de movimientos nacionales de liberación, que se encauzan en todo el mundo contra el imperialismo. Además, debemos entender el papel importante de Venezuela en el contexto general de la lucha por la independencia de América Latina.<sup>36</sup> La posición de Venezuela ha llevado a una represión estatal creciente y ha provocado con ello la contra-violencia.

<sup>35</sup>Bravo, Douglas, Ibid, p. 339.

<sup>36</sup>Bravo, Douglas, Ibid, pp. 339-357.

La ciudad es el centro de la actividad revolucionaria en Rajatabla. En la "jungla" urbana los guerrilleros emplean sus tácticas destructoras para debilitar el funcionamiento del sistema. Han aprendido de las enseñanzas del "Che" y de las reglas de los Tupamaros. La protesta violenta está asociada tanto al sentimiento de la enajenación, de la desesperación y del odio como a la comprensión y a la conciencia de formar parte de la lucha del Tercer Mundo. Las masas no participan en estos movimientos que enmarcan el terrorismo y la rebelión juvenil en pequeños grupos de la guerrilla urbana. Los líderes son -coincidiendo con el análisis de Martin Oppenheimer sobre la guerrilla urbana- "principalmente los hijos e hijas alienados de las masas media y alta".<sup>37</sup> En Rajatabla son estudiantes y empleados, que trabajan en el periodismo o en empresas norteamericanas.

En la guerrilla que "planea su actividad a largo plazo independiente de la población civil",<sup>38</sup> punto importante del planeamiento guerrillero de Regis Debray. La organización vive en constante temor de su vulnerabilidad por la persecución de los agentes policiados. Oppenheimer opina que "las insurrecciones urbanas y otras formas de violencia política urbana son históricamente formas más avanzadas de pro-

---

<sup>37</sup>Oppenheimer, Martin. La guerrilla urbana, México, Edit. Ex temporáneos, 1972, p. 44.

<sup>38</sup>Debray, Regis, citado en Martin Oppenheimer, *Ibid*, p. 57.

testa colectiva que las formas prepolíticas o protopolíticas como el gangsterismo, la sublevación o el saqueo".<sup>39</sup>

Tomando en cuenta este análisis, se trata en Rajatabla de una organización políticamente bien consciente y orientada. Al mismo tiempo, el joven guerrillero tiene rasgos aventureros y la visión trastornada respecto a la potencia de sus medios en una lucha tan desigual. Los jóvenes sinceramente quieren cambiar las estructuras. Son héroes que actúan con desinterés de sus propias personas; creen saber que no tienen nada que perder. Sus vidas las sacrifican una y otra vez hasta el momento en que uno de todos sobrevive; el protagonista.

El terrorismo es combatido por el gobierno en forma brutal; su represión y su contra-terrorismo consiste en actos indiscriminados de venganza, en la arbitrariedad al escoger víctimas casi siempre al azar. Esta actitud retroalimenta el sentimiento de represalias, la impotencia y el odio contra el sistema. La violencia y la contra-violencia han entrado en una lucha mecánica al usar los mismos métodos "en una competencia en la que la Revolución lleva las de perder".

<sup>40</sup> En su novela Vela de armas, Britto profundiza en el tema de la violencia política y en la reciprocidad entre la con-

---

<sup>39</sup> Oppenheimer, Martin, *Ibid*, p. 83.

<sup>40</sup> Illescas, Carlos, Plática con la autora, sept. de 1975.

tra-violencia y la reacción estatal: "La policía, cuerpos ar-  
mados parapoliciales, quién sabe. Pasan hacen disparos, se  
marchan dejando un avispero alborotado detrás de las caras.  
Lo hacen desde que los estudiantes comenzaron a protestar  
contra las detenciones políticas y los muertos. Si, hay  
asuntos feos de personas liquidadas, espaldas y dedos llenos  
de quemaduras. Aquella cloaca eterna que desborda en las  
dictaduras, vuelve a gorgotear".<sup>41</sup>

Dentro de una atmósfera total de violencia irracio-  
nal, la contra-violencia se expresa con fuerza vital en la  
manifestación del no estar de acuerdo y del anhelo de provo-  
car cambios. Conocemos a la guerrilla urbana en acción:  
"...si cuando no era la bomba en la embajada norteamericana  
era la bomba en el oleoducto..." (p. 19). La meta es blo-  
quear las funciones del Estado, vulnerarlo y debilitarlo.

Entramos en el funcionamiento íntimo de una organiza-  
ción guerrillera. Al igual que en Rebelión después, los  
miembros usan apodos: "...se presentó con el nombre de Cáce-  
res..."; se informan el uno al otro solamente con lo más ne-  
cesario: "...ni quise saber por qué lo buscaban, lo que siem-  
pre en definitiva es mejor"; se toman muchas precauciones de  
guardar la clandestinidad por el peligro de ser descubierto:  
"...que nunca abriera la puerta no fuera ser cosa también de  
que...". Los ejemplos aparecen en el cuento "Muerte de un

---

<sup>41</sup> Britto García, Luis. Vela de armas (novela), Montevideo,  
Edit. Arca, 1970, p. 31.

rebelde" (pp. 30-32). A pesar del fracaso de uno, los jóvenes rebeldes no pierden la fe: "Cáceres murió sin ver la revolución" (p. 32).

La problemática de un núcleo guerrillero se revela en "Grupo". Antes de que pudieran llegar a una operación de mayor alcance, un "compañero no resistió el simulacro de su "enterramiento vivo" por la policía y "nos vendió a todos", confiesa el protagonista que sobrevivió a las persecuciones anti-guerrilleras (p. 77). Este punto de debilidad en una organización guerrillera es muy conocido por la policía, que se vale del hecho de que el ser humano sobrelleva el terror espiritual y el dolor físico solamente hasta un límite determinado. La lucha es tan desigual que deben planearse hasta los menores detalles frente al constante peligro de ser descubiertos.

Britto no solamente transforma los elementos de la lucha revolucionaria transfiriéndolos al mundo artístico, si no también deja ver los abismos abiertos dentro del individuo en estas situaciones límites. En "El sitio más oscuro de la noche" la matanza ejecutada por un joven que se equivoca, pone en duda el por qué de su acción. La identificación mortal entre el perseguido y el perseguidor también demuestra lo trágico y lo absurdo que determina la dialéctica en la violencia. Acción policiaca y acción guerrillera se confunden en una equivación de ambas. En un momento dado la po

licia militar de tipo guardaespaldas tiene el oficio de dirigirse en contra de un alto político como si se tratara de un guerrillero para echarle luego la culpa del delito a los movimientos antiimperialistas. Pues resulta que uno de los guardaespaldas cree que realmente se va a matar a un guerrillero, con los cuales él simpatiza. Así es que él, en un raptó de extraña solidaridad, mata a sus compañeros para salvar al supuesto guerrillero, que no es otro que el político, a quien, después de darse cuenta de la verdad de la situación, termina matándolo también.

La violencia es una realidad, es un medio que en momentos como el mencionado ejemplo parece hacerse autónoma obedeciendo a sus propias leyes y condiciones dentro de una lógica absurda y mortal. Al presentarla en su propia problemática el autor se distancia de los dogmatismos de la contra-violencia. Esta nunca puede ser fin en sí misma. Es punto de arranque para que se transformen las estructuras sociales pero siendo ella un medio que usa el hombre, está incluida también en la crisis del hombre. De tal manera Britto la eleva a un nivel más humano.

El conflicto violencia estatal y contra-violencia es uno de los temas básicos de Rajatabla en el nivel estructural de la realidad. Luego Britto extiende su búsqueda hacia una realidad más humana entrando en una nueva especie de especulaciones. Herbert Marcuse manifiesta que la única posi-

bilidad del hombre de romper con el mundo administrado es to-  
mando conciencia en la productividad represiva. Para libe-  
rar la imaginación del hombre, propone Marcuse, hay que sa-  
carlo de la represión en la cual se encuentra.<sup>42</sup> La íntima  
relación y dependencia entre la imaginación y la sociedad re-  
presiva acompañan también aquel ser que trata de encontrar  
otros universos espirituales más humanos. Por eso resulta  
tan difícil lograr la libertad universal. Como Herbert Mar-  
cuse, también Max Horkheimer y Theodor W. Adorno intentan  
contribuir teóricamente a la creación de un mundo, en el  
cual sea imposible llegar a cualquier forma de totalitarismo,  
así sea de tipo capitalista o de carácter "burocrático-socia-  
lista".<sup>43</sup>

Estas ideas que se mueven entre la lucha real y nue-  
vas estructuras construidas mentalmente penetran el espíritu  
de Rajatabla. Britto trata poéticamente de superar la socie-  
dad actual por medios violentos para lograr las reformas an-  
heladas. Sus relatos, cuentos, fábulas o ejemplos son testi-  
monios reales de un ser que vive para su misión revoluciona-  
ria. Al mismo tiempo ese ser trata de entregarse espiritual-  
mente a una nueva sociedad completamente especulativa y des-  
tinada como la contra-violencia a romper con el mundo tradi-

---

<sup>42</sup> Véase Marcuse, Herbert. One-dimensional man (El hombre uni-  
dimensional), U.S.A., Bacon Press, 1964, pp. 250-253.

<sup>43</sup> Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. Dialektik der Aufklärung (La dialéctica del esclarecimiento), Frankfurt, Fis-  
cher-Verlag, 1971, Zur Neuausgabe, Vorwort.

cional. Se emprende un diálogo íntimo de contradicción y de disociación de un solo ser. El "yo" del protagonista se identifica totalmente con su compromiso y con los destinos de sus compañeros: "El grupo mira a través de mis ojos" (p. 78). El "tú" profundiza en las cuestiones esenciales del "yo" y el "él" las trasciende y las persigue en los niveles espirituales universales.

Profundizar en esta problemática significa humanización. Britto da un paso adelante hacia el futuro al incluir al hombre del Tercer Mundo tanto en la esperanza de la liberación de éste como en la crisis del pensamiento contemporáneo. La rebelión no se traspasa como en Rebelión después a un futuro lejano, sino se desarrolla dialécticamente pasando de un nivel poético a otro, los que se unen mediante el lazo más fuerte del libro. La rebelión es el anunciador de una nueva vida humana y de una salida del caos que es nuestro mundo. Al admitir esto, Britto no duda frente a la lucha revolucionaria ni se contradice recurriendo al nihilismo, solamente va al fondo de la realidad al recrear la visión de ella.

3. PARA COMERTE MEJOR, DE EDUARDO GUDIÑO KIEFFER

a) Datos biográficos e introducción a la narrativa de Eduardo Gudiño Kieffer

Eduardo Gudiño Kieffer nació en Esperanza, provincia de Santa Fe, República Argentina, en 1935. En su pueblo realizó estudios primarios y se recibió de abogado en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional del Litoral. Fue becario del gobierno francés en la ORTF (París, 1965/66) y becario del Fondo Nacional de las Artes (Buenos Aires 1966).

Gudiño Kieffer es a la fecha un escritor reconocido dentro y fuera de la Argentina. Ha publicado los siguientes libros:

Para comerte mejor (Losada 1968)

Fabulario (Losada 1969)

Carta abierta a Buenos Aires violento (Emecé 1970)

Guía de pecadores (Losada 1972)

En 1975 apareció:

Será por eso que la quiero tanto (Emecé)

y aparecería:

La hora del sol (Losada). Este último lleva el título de un guión cinematográfico escrito por Gudiño con la co-

laboración de Rodolfo Kuhn. El filme se estrenaría en agosto de 1975.

El mayor éxito de sus publicaciones ha sido la novela Para comerte mejor que llevaba cinco ediciones en los primeros 14 meses. El escritor ha dictado conferencias y cursos en diversas instituciones argentinas y en universidades del Perú, Chile, Puerto Rico y de los Estados Unidos de América. En la Argentina colabora en varios periódicos y revistas, como Clarín, La Prensa, La Nación, El Litoral y Crisis.

La novela Para comerte mejor no es propiamente una novela de la violencia según la definición general de la presencia de la violencia estatal y la contra-violencia como parte estructural del libro, que hemos adoptado para su estudio. La violencia estatal no se presenta en enfrentamientos directos a la protesta juvenil y, en su caso, a la guerrilla urbana. Tampoco aparecen organizaciones políticas que quisieran intervenir en el sistema político actual. Lo que Eduardo Gudiño Kieffer crea es una visión total de una ciudad que está penetrada por la violencia: "No me refiero a la violencia explosiva, evidente -guerrilla, sedición, atentados- sino a la violencia latente en las represiones, las prohibiciones, la censura, las inhibiciones que siglos y siglos de 'cultura' ha creado entre nosotros",<sup>1</sup> explica el autor. El

---

<sup>1</sup>Gudiño Kieffer, Eduardo. Carta personal a la autora, Buenos Aires, 3 de julio de 1975.

hombre está enajenado y ha sido despojado de sus realizaciones espontáneas por la cultura de la violencia. Todo es obligatorio: "la violencia del amor filial o maternal", "el sexo", "la amistad", "el estilo de vida argentino", el "serás lo que debes ser o si no no serás nada" y "el que no trabaja no come".<sup>2</sup> La violencia se origina en la sociedad en la cual vivimos sin haberla construido y nos afecta en todo nuestro ser.

La lucha de Gudiño se emprende en el terreno espiritual, en el que la violencia implícita deja su sello haciendo del hombre una caricatura de sí mismo. Sin hacer alusiones políticas directas se crea el ambiente de una sociedad manipulada y enajenada en los varios aspectos que se desmascaran ante un trasfondo político-social. Para la liberación exterior de estructuras sociales anticuadas hay que adquirir conciencia de los procesos mentales y emocionales, que viven los personajes jóvenes en Para comerte mejor.

Gudiño es un autor políticamente comprometido que cree que "para el escritor la mejor arma es la palabra, porque si no hubiera elegido el fusil, o hubiera elegido la militancia activa".<sup>3</sup> Observa José Blanco Amor, que la Argenti

---

<sup>2</sup>Gudiño Kieffer, Eduardo. Carta personal..., Ibid.

<sup>3</sup>Editor. "Entrevista a: Eduardo Gudiño Kieffer", en Puño y letra, Revista de creación y análisis, Guayaquil, enero, 1975, p. 49.

na, "el país más europeo de la América hispana, vive su propia rebelión literaria", es una nación en la cual la finalidad revolucionaria en la literatura actual no está determinada tan claramente como en la década del treinta a los cuarenta.<sup>4</sup> Pero indudablemente el escritor argentino moderno trata de "interpretar su propio país".<sup>5</sup> Gudiño lo hace literariamente al situarse en la realidad compleja y actual de la Argentina y al penetrarla en su dialéctica social. Dentro de la novela de la violencia, Para comerte mejor es una especie de conciencia imaginativa y crítica de la situación de un país, en donde la crisis juvenil no halla salidas concretas.

b) La estructura, un rompecabezas infinito contenido en un marco

Para comerte mejor está precedido por un epígrafe de Catulo: "Amata nobis quantum amabitur nulla" y por una cita de Macedonio Fernández que se dirige al lector: "Te dedico mi novela, Lector Salteado; me agradecerás una sensación nueva: el leer seguido. Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al autor que salta". En esta elección se anuncia de hecho, que

---

<sup>4</sup>Blanco Amor, José. "La novela argentina de hoy y el país real", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 205, Madrid, 1967, p. 138.

<sup>5</sup>Blanco Amor, José, *Ibid*, p. 136.

lo antiguo y lo moderno, lo serio y lo burlesco, lo tranquilo y lo móvil se unirán en una novela que a primera vista aparece lineal al mismo tiempo que anárquicamente construida. Su estructura es orbicular; se inicia con un "Prólogo que puede servir de epílogo". En el centro de este círculo se contiene una secuencia narrativa innovadora y asimismo complicada.

Para comerte mejor consta de cincuenta y un capítulos breves: llevan por título los nombres de los personajes que aparecen en ellos. Hay capítulos de uno, dos, tres y hasta cuatro personajes. Sebastián, el protagonista, es el que más aparece, a veces solo: "Del cuaderno de Sebastián" y en sus relaciones claves de su vida: con su madre, con su amigo Robbie, con su amante Ana, con su creación espiritual Cecilia y con otros personajes que sólo tienen importancia momentánea. Otros capítulos están dedicados a los personajes que rodean a Sebastián y a las relaciones entre los mismos.

Todos los capítulos de un mismo encabezamiento crean parte de la realidad presentada desde un punto de vista particular. La forma de la "multiplicidad de focos narrativos"<sup>6</sup> se usa frecuentemente en la novela moderna haciendo visible la realidad desde ángulos contrapuestos, por ejemplo, la im-

---

<sup>6</sup>Anderson Imbert, Enrique. "Formas en la novela contemporánea, en Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Ibid, p. 217.

presión de un fenómeno como Buenos Aires. Lo que ocurre en los capítulos son episodios, situaciones, acontecimientos, pensamientos y encuentros entre seres humanos. Para comerte mejor es una novela centrada en los personajes que giran alrededor de la vida del protagonista.

La estructura de los capítulos se podría comparar con una espiral en movimiento, en planos colocados uno tras otro de conformidad con la técnica cinematográfica del montaje. A Gudiño le resultan familiares los trucos cinematográficos. Utiliza este recurso de capítulo a capítulo y dentro de ellos, para hacer posible la simultaneidad de dos planos narrativos en "Ana, Sebastián, Pussy Galore, James Bond".

Ana y Sebastián están acostados en la arena. Ana busca la comunicación mientras que Sebastián sigue leyendo un libro:

"La mano de Ana recorría ahora (suavemente como un bichito de cinco patas con uñas nacaradas), el muslo de Sebastián. Se detenía, se levantaba apenas, aplastaba los pelos suaves de esa pierna querida, enormemente querida, aterradoramente querida. 'Querido', susurró con la boca pegada al pecho de él. El no contestó.

Bond respondió con firmeza" --Cierra la puerta con llave, Pussy; quítate ese suéter y ven a la cama, porque te vas a resfriar...-- Ella obedeció como una niña formal.

La arena estaba caliente, el sol resplandecía, el mar se arrullaba a sí mismo, se llenaba de sí mismo..." (p. 153).<sup>7</sup> El movimiento se acelera en las conversaciones de los jóvenes cosmopolitas de Buenos Aires y se retarda en la provinciana Flor que sueña con llegar a "Radiolandia". Nos hace observar un panorama de la capital mediante detalles tan minuciosos, que requieren momento a momento toda la atención del lector-espectador que tuviera una pantalla cinematográfica en su presencia. Ofrece imágenes esfumadas en disoluciones lentas de la atmósfera de la ciudad: "...aquí, en este lugar que es tan lejos, en este lugar que de tan porteño es todapartes-ningunaparte..." (p. 81), y escenas muy claras, equivalentes a grandes acercamientos: "Prohibido leer, prohibido escupir, prohibido fijar carteles, prohibido conversar con el conductor,..." (p. 82).

La nueva visión de la realidad no se refleja en imágenes, que v. g., se produjeron en un espejo. Para entrar en la profundidad de las cosas presentadas por Gudiño debemos colocar dos espejos o más, que proyecten la imagen ad infinitum. Así se crea una especie de espejismo. Gudiño da reflexiones de las reflexiones y duplicaciones de las duplicaciones al fundir los varios métodos de otros géneros artísticos con los de la literatura. Otro efecto del espejismo produce la idea de la "novela dentro de la novela" y la presentación del personaje cuyos destinos se cruzan de repente

<sup>7</sup>Las páginas indicadas en paréntesis se refieren a la novela Para comerte mejor, de aquí en adelante.

con el del protagonista. El escritor trabaja el espejismo también en forma directa. Ana tiene en tres capítulos enfrentamientos con su "otra, con la del espejo" (p. 190 explorándose de esta manera más al fondo en momentos de interrupción en su vida ocupada. El espejo le demuestra la limitación de su "yo" en su cuerpo. No existe una forma de transición entre ella y la del espejo o entre ella y el "otro", que es Sebastián. El espejo refleja la soledad y la extrañeza. El espejo de "la Madre" refleja sus monólogos; el espejo de Doña Amparito está roto, pues ella nunca se enfrenta a sí misma. Robbie encuentra su imagen junto a la de Flor de Irupé en un "enorme espejo", como si todo el universo reflejara la unión de dos mundos opuestos. Sebastián juega con el espejo en sus fantasías multiplicando ideas, formas, personajes y conceptos. Al mismo tiempo critica (se autocritica) el espejismo de la novela moderna como un fin en sí mismo.

El concepto temporal se usa libremente con flashbacks, con anticipaciones, con un libre volar del tiempo en monólogos interiores y con su estancamiento dentro del ritmo moderno y rápido de la ciudad. Recuerda al montaje de los varios planos de tiempo en País portátil. Los personajes están adaptados a este ritmo en el fluir de la novela. En Sebastián el flujo rápido es provocado por su estado de ánimo de desequilibrio que lo mueve en la inquietud espiritual. El "fluir psíquico" en él no es la subconciencia como en el

protagonista de Rebelión después sino un estado de conciencia en el cual se mueven los impulsos del subconsciente junto con los conceptos racionales como en Rajatabla. El monólogo interior es directo. El "yo" del protagonista revela el proceso mental de su lucha sin estar en contacto comunicativo con otros personajes. Es la forma de "expresión de la conciencia existencial" que no solamente conduce a la "conciencia del ser personal" sino también a la "experiencia de la libertad".<sup>8</sup> El "monólogo de la conciencia" es necesidad existencial para Sebastián y forma parte estructural del libro como en Rajatabla.

El espacio exterior cambia entre varios lugares de la ciudad, casas y cuartos, y la ida al mar, lugar del suicidio de Sebastián. Dentro de éste existe un espacio móvil y libre que se extiende universalmente permitiéndole "volar dentro de mi propio cuerpo" (p. 85), como dice él. En "tierra firme" no existe esto, allí "nadie cree que uno pueda transformarse en árbol, pelota o globo con pájaro adentro" (p. 86).

La simultaneidad y el readvenimiento de los relatos en momentos significativos con su profundización en un instante dado y con la variación temática en otra ocasión indu-

---

<sup>8</sup>Goic, Cedomil. "Estructura de la novela contemporánea", en Primer seminario internacional de literatura hispanoamericana, Ibid, p. 50.

cen a ver la estructura de partitura musical de la novela. Juega el motivo del contrapunto en las historias fragmentadas que se entrecruzan y continúan. También existe el leitmotiv en el canto de Flor de Irupé o en el habla de el Rulo, pero la "musicalización" se concentra en la estructura de las variaciones relacionadas con los distintos puntos de vista de los personajes. El tema generacional, por ejemplo, se configura y se modula según se trate de la relación entre Sebastián y su madre o su jefe, entre Robbie y sus padres o entre los dos jóvenes y Doña Amparito. El asunto es el mismo modificándose según el caso particular. En el tema central, que da el título al libro: Para comerte mejor, la conclusión que saca Sebastián es la siguiente: al encontrarse él como se encontró "Caperucita Roja en el bosque" (p. 139), significa estar solo, enajenado, y contaminado. Los dientes del lobo y la manera de ser devorado el hombre varían según la persona y el fenómeno enfrentados, sea la actitud castrante de la madre, la aparente actitud amorosa de Ana, la más equilibrada de Robbie o la atmósfera monstruosa y amenazante de Buenos Aires.

Con la pluralidad de perspectivas Gudiño trata de ser lo más real y objetivo posible al formular sus "conjeturas". "Conjeturas" muy distintas entre sí acerca de lo que se va a decir sobre el suicidio de Sebastián y "conjeturas" diferentes sobre la realidad multifacética e indefinible que da Gudiño al lector. En Rajatabla, un solo narrador entraña

en la complejidad de los contextos sociales múltiples desde el punto de vista de las relaciones entre ellos y los personajes. En Para comerte mejor Gudiño necesitó muchos personajes-narradores para poder penetrar con libertad en lo más íntimo del ser de los mismos tanto como individuos como en sus contactos con el mundo.

Es característica de la novela cerrada "la precisión y fijación de un final, conocido desde el comienzo y al que todo converge",<sup>9</sup> dice M. Baquero Goyanes. En el "Prólogo" que sirve a la vez de "Epílogo" se anticipa el desenlace de la obra y todos los elementos narrativos de los varios planos convergen en éste. La tensión interior de la trama no gira entonces alrededor de la pregunta ¿Qué? sino en torno a los interrogantes ¿Cómo? y ¿Por qué?. A pesar de la muerte del protagonista la novela no se cierra completamente sino que queda abierta en dos sentidos. Por un lado, la fuerza vital de Flor de Irupé, personaje que encarna la esperanza es una alusión seria e irónica al derrotismo, que de dicha fuerza va a surgir el futuro de la Argentina: el campo, las clases populares que todavía no se han degenerado y contaminado. Por otro lado, las creaciones espirituales de Sebastián, "Mierdalín y Mierdalón, seguirán, claro que seguirán". La proyección se dirige hacia un futuro indefinible e inseguro: "Y seguirán tal vez en otro cuerpo, allí donde encuen-

---

<sup>9</sup>Baquero Goyanes, Mariano, *Ibid*, p. 189.

tren un campo propicio para sembrar la dicotomía, para separar y dividir; allí donde cuaje alguna acción que no sea escribir un libro. Donde se luche de otra manera. ¡Qué sé yo!" (p. 194). La característica de la proyección abierta de la problemática actual al futuro se encuentra de modo determinante en las tres novelas analizadas. La realidad poética no es el último fin de Gudiño, ni mucho menos. Existe la posibilidad de seguir luchando en otro terreno. Al aparecer el principio de la novela como final, el final puede ser, y es de hecho, un nuevo principio. Las partes del rompecabezas se juntan pero dejan algunos huecos libres para un nuevo juego narrativo que se iniciará con la contribución de otros personajes que logren encajar existencialmente en los huecos disponibles.

c) El lenguaje como arma renovadora y picaresca

En Rayuela, de Cortázar, leemos: "De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitan a espeluznantes harakiris. ¡Banzai! Hasta nueva orden sin garantía alguna...".<sup>10</sup> Gudiño sigue el camino del autor destructor poniendo a la vez en duda esta actitud: "Vos decís, Cecilia (y seguramente tenés razón), que las palabras están

---

<sup>10</sup>Cortázar, Julio. Rayuela, Ibid, p. 602.

cansadas. O que el mundo está gastado de palabras. O que son las palabras las que se gastaron. Y es por eso, por lo que vos decís, que yo me empalabro y me apalabro y despalabro y vivo palabrizado o palabrizando o antipalabrizando y no sé si padezco de palabrofilia o de palabrofobia, hablando y hablando todo el tiempo, sin parar, aunque esté callado" (p. 180). Las palabras que hemos heredado son el enemigo, son "Hojas secas, frutas podridas, basura" (p. 181), son "palabras cadáveres" (p. 181).

Pero, ¿cómo nos comunicamos, si nada más tenemos "las palabras que me han dado, los instrumentos de un idioma heredado y común a todos los que me rodean?", se pregunta Sebastián (p. 182). Si la palabra Mamá se identifica con "caca" y la lucha más íntima y seria de un ser se emprende por figuras que se llaman "Mierdalín" y "Mierdalón", deformaciones de la palabra mierda, no queda nada limpio en el lenguaje. Es una reducción absoluta de los valores. La vigencia de lo "bueno" y de lo "malo" se mueve dentro de una gran latrina que abarca la totalidad de la visión de Gudiño. La "mierda" no solamente se percibe sino es la expresión verbal (el lenguaje), es el espacio (Buenos Aires), el tiempo (el conflicto generacional) y es la relación humana (entre los personajes). La actitud en este estado es la violencia perpetua que remueve todo en un juego que no se deja interrumpir. La única solución se da en la creación de un personaje imaginativo y fantástico, libre de nuestra incapacidad de re

cibir un lenguaje inventado: "Vos renovás al mundo, Cecilia, vos lo recreás lo volvéis a hacer y no de barro sino de palabras... Cuando decís cuantífolo en lugar de número, bambelina en lugar de palmera, lumisco en lugar de rosa, piovivo en lugar de canario, jisiva en lugar de espada..." (p. 182). La limitación de Cecilia consiste en la relación del protagonista con ella que no es transferible a otros hombres y en su desaparición con la muerte de Sebastián.

El lenguaje es creación y no renovación constante en el anhelo del escritor moderno, pero no es un fin en sí mismo. Este trata las palabras emancipándolas al exigir la condición de percibir las mediante una nueva sensibilidad y autenticidad, para que el lector pueda entrar en la realidad en forma diferente. Para esto anula las limitaciones impuestas a las palabras por la razón y les da, en cambio, un sentido renovado que ralla en lo sinestésico. Gudiño habla de "ojos que sienten el frío, el calor, la lluvia" (p. 85). Inventa jitanjáforas ampliando y transformando el sentido elemental de las palabras: "Ana analítica y analéptica, transformada en Ana anárquica y anastrófica" (p. 117). Proporciona también vida al idioma que al ser hablado es de lo más real y por escrito constituye una trampa: "...y ya víamo desidido pasar la Lunademiel n' Mar del Plata así cuando lo chochamu staban todo n' curda la Mirta y yo scapamo:..." (p. 196). Metáforas e imágenes encadenadas abren realidades más

profundas: "...los ojos tan negros, suaves tenebrosas alas de seda mojada durante un segundo sobre Sebastián;..." (p. 162). Juegos rítmicos apresuran la exageración lingüística al recurrir al fenómeno de la aliteración: "...copos de a po co de apoco los copos copos copos pocos pocos" (p. 55), o en la repetición del diminutivo es esta serie imonorríma: "...estás sentadita, muy formalita, muy seriecita..." (p. 123).

De las técnicas de la vanguardia Gudiño hace uso frecuente. Como en un collage cubista, entrevistas y encabezamientos de artículos de periódicos se encuentran entre poemas, exclamaciones de propaganda y trozos de diálogo: "'Poco ha de valer nada cuando funcione del todo el estroncio 90!; Nuestra Gloriosa Civilización!... Perón viejo no más; arriba el M.N.L.;...a la lucha/a la lucha/no somos machas/pero somos muchas...'" (p. 78). La idea de escribir una novela dentro de la novela se utilizaba en el dadaísmo como un desdoblamiento interior. El acercamiento al surrealismo está dado en la presencia automática del clisé o tipo de propaganda simbolizada en el trabajo de Sebastián como periodista y su máquina de escribir. "Me gustaba que alguien leyera lo que acababa de engendrar (o lo que acababa de engendrar la máquina)... Este tipo pintón que vino no hace tanto y que habla de publicidad, de mercadología, de derecho, de diplomacia, de cinematografía, de economía, de sociología, de psicología, y de cualquier cosa como si en todas y cada una de

ellas fuera especialista" (p. 96). El fluir libre del subconsciente viene de la misma influencia. Gudiño rompe por completo con la tendencia de la novela realista de hablar en términos racionales. Al desmitificar y al desenmascarar esta actitud nos lleva a buscar otro camino. Pero un escritor como Gudiño necesita las palabras y más que todo la palabra hablada con otros hombres. Toda la novela se concentra en el diálogo y donde el diálogo no existe, ahí comparece él en el monólogo. Lo afirma Augusto Tamayo Vargas diciendo que "en Gudiño la función literaria se basa en la conversación o en el monólogo,...".<sup>11</sup> Como el medio del lenguaje está podrido, manipulado e inútil, el escritor quiere crearlo de nuevo haciéndolo funcionar dirigido hacia una multitud de nuevas aperturas.

Gudiño le confiere al lenguaje un toque de alejamiento sobre todo al restarle seriedad y la dignidad tradicionalista en la transformación satírica. En Para comerte mejor se detecta un fluir constante de la burla y de la ironía: "...pero si yo también soy loquito, ayer fui beat, hoy soy hippie, mañana seré Clyde y vos podrías ser Bonnie pero mientras tanto soy hippie, no ves como estoy vestido, fíjate..." (p. 116). A Gudiño, alias Sebastián, le gusta tomarle el pe

---

<sup>11</sup>Tamayo Vargas, Augusto. "Lo antiguo y lo novísimo en la picaresca de Eduardo Gudiño Kieffer", en Cuadernos Hispano-americanos, núm. 295, Madrid, enero, 1975, p. 199.

lo tanto a los otros personajes como al lector. El crítico Tamayo resume muy claramente esta actitud de la novela: "Es un arte de mago o charlatán de plazuela mezclado con docta sapiencia de viejo satírico, de farandulesco contador de narraciones picarescas y a la vez de poeta engolosinado con las palabras que almacenó y que le van saliendo en un extraordinario brote...".<sup>12</sup> La descripción de Doña Amparito, en poesía y prosa, es un homenaje al modernismo: "Blanca dalmática ribeteada de púrpura y tachonada de grasa, altísima mitra de rulos de plástico, egregios escarpines Panam,..." (p. 120). Gudiño no tiene respeto de nada y de nadie en esta sociedad. En su lenguaje ataca lo cotidiano como lo hizo en su tiempo el novelista de la picaresca. Mucho más que lo hacen Silva y Britto, Gudiño destaca los pequeñísimos detalles que contribuyen a la totalidad social que él critica en su afán de transformarla.

El escritor usa sobre todo a su protagonista Sebastián en su expresión verbal como un elemento picaresco, satírico y crítico. Sebastián se presenta por su "yo", su "tú" y su "él", forma de narrar que ya se analizó en Rebelión después y Rajatabla. El lenguaje del "yo" en Sebastián es expresión de su lucha interior, de sus anhelos y de sus juegos imaginativos dentro de la misma imaginación como evasión den

---

<sup>12</sup>Tamayo Vargas, Augusto, *Ibid*, p. 199.

tro de la evasión que cuestiona y niega tanto a la sociedad tal como es como a la novela misma, parte de la sociedad. El "tú" se dirige a su propio tú interior, a su "vos" a su interlocutor, a su ser enajenado como parte extraña de sí mismo: "Y vos que sos parte de todo eso, vos adentro de todo eso, vos Caperucita Roja en el bosque" (p. 139). El uso de la forma "vos" en la Argentina permite una apertura mayor en los pronombres. No se trata del "vos" culto sino del "vos" arcaico que rompe la distancia entre el "yo" y el "tú" y los acerca en una intimidad que no se alcanza ni en el "yo" ni en el "tú" separados. Su "él" se mueve en el contexto social, en los diálogos íntimos con Robbie, en los diálogos y actividades que propone Ana, en los monólogos con su madre por incompreensión mutua, en la entrevista formal con Gladys, en sus encuentros con Romeo Tavares como anuncio de su propia muerte y con Héctor Aquiles como espejo de su propia ignorancia. Los nombres de los héroes y enemigos griegos Héctor y Aquiles ambos dados a un niño pobre reflejan que la lucha interior de Sebastián no es propia de un intelectual burgués sino propia del ser humano. El lenguaje de Sebastián se mueve desde lo más real y formal hasta lo más fantástico e indescriptible al tratar de romper las fronteras de los contrarios.

El hablar de Flor de Irupé es mágico y soñador dentro de lo que es real y cotidiano. No existen fronteras.

Su canto melodioso no conoce una diferencia entre lo que es y lo que podría ser. Su "estar" y su "ser" no se hallan en conflicto y concilian en una visión naif los antagonismos que por este hecho dejan de serlo: "...todo era un torbellino, un sueño, un vértigo increíble, una dicha sin límites de realidad,..." (p. 50).

Doña Amparito habla en tópicos muy sobados, por los que expresa sus prejuicios mediante una abigarrada palabrería, cargada del tremendismo que le dictan los deseos sexuales reprimidos. "Ah, si, lo reconozco, usted es el amigo de Sebastián, buenas noches, menos sal, sabe, al principio pensé que era uno de esos atrevidos, de esos sátiros, hay tantos ahora, ya no se puede salir sola de noche, le dicen guarangadas a una, la pellizcan a una y todo pero qué cosa" (pp. 58-59).

Las pláticas entre Robbie, Ana y Sebastián recogen los neologismos de la juventud moderna de la clase media-alta, referidos a Joan Baez, al L.S.D., a los programas de televisión, a las novelas actuales, (bestseller), al folklore norteamericano, a "Beethoven", a las camisas estilo Mao, a Bonny and Clyde. Los jóvenes de Buenos Aires se han universalizado acercándose en su lenguaje a la juventud de Nueva York, Tokio o París. Su lenguaje está contrapuesto al habla vulgar: el "lunfardo", que es "el argot lumpen bonaerense"<sup>13</sup>

<sup>13</sup>Donoso Pareja, Miguel. "Buenos Aires, que dientes tan grandes tienes", en Siempre, núm. 851, México, 15 de Oct. de 1969, p. 13.

de la clase baja: "N'el cuarto otro derechaso de Ringo y el brasilero bascó el clinch; n'el quinto ya noavía nada que-aser... (p. 26). En esta jerga no cabe en Buenos Aires lo satírico; el humor aparece lánguido y resignado. Por otra parte, el contraste entre el habla popular sincera en su vulgaridad, y el lenguaje rebuscado y en cifra del hombre educado, refleja en una amarga ironía las estructuras sociales de la Argentina. Son dos mundos separados en sus valores, sus costumbres y su expresión.

A través del lenguaje imaginativo, lleno de sorpresas y renovaciones, los niveles temáticos y formales de la novela entran en relación profunda, creando la atmósfera absurda, violenta y llena de contrastes de una ciudad amenazante. En la visión poética que ofrece la novela el lenguaje es como ceniza, a la que Gudiño remueve y agita con ánimo de resucitarla y así encontrar en ella una pequeña semilla oculta: el anuncio de una nueva vida.

#### d) El conflicto generacional

La problemática entre la violencia y la contra-violencia, tema central de la novela de la violencia, se trata en Para comerte mejor en un ángulo individual y básico desde los aspectos psicológico y cultural. Gudiño va al fondo de la incomprensión existente entre la sociedad tradicionalista y su juventud descontenta, en donde encuentra el origen al

conflicto generacional. Este tema es tan antiguo como el hombre y dentro de la literatura universal permanente como la realidad misma, aún cuando se presente en cada sociedad de modo particular. En Para comerte mejor este conflicto penetra en la vida de los personajes centrales masculinos como un contexto original ante el cual se analizan los problemas sociales en sus vinculaciones individuo-sociedad.

Gudiño refleja en su visión actual un fenómeno argentino histórico. El conflicto original de Edipo se vive en forma modificada por la ausencia total del padre. Por la estructura de la organización social y del trabajo el hombre "en casi todos los casos, estaba de viaje. De ida o de vuelta".<sup>14</sup> La realidad social en el transcurso de la historia argentina se formaba en este concepto. "La mujer y el hombre vivían en dos mundos distintos. La mujer en el mundo del estar. El hombre en el mundo del devenir. Todavía hoy en nuestra campaña se yuxtaponen esos mundos", explica Julio Mafud.<sup>15</sup> Esta herencia ha creado la relación cargada de no-querer-dejar-al-hijo del lado de la madre y la dependencia y la rebeldía del hijo. Gudiño da la visión de un matriarcado absoluto que se nota irónicamente en varios signos. Por ejemplo, el camión en el cual Flor llega a la ciudad se lla-

---

<sup>14</sup> Mafud, Julio. "El machismo en la Argentina", en Mundo Nuevo, núm. 16, París, oct., 1967, p. 73.

<sup>15</sup> Mafud, Julio, *Ibid*, p. 73.

ma "No hay madre como la mía" (p. 16).

La madre del protagonista Sebastián se llama "Fortuna" y aparece simplemente como "la Madre"; símbolo universal y colectivo, más figura o conjetura que una persona femenina y maternal de carne y hueso. El personaje se crea en su mundo exterior de actitudes y acciones y en la impresión sobre los sentidos y sentimientos de su hijo en la esfera del subconsciente. Ella es posesiva en silencio, "comiéndoselo con los ojos" (p. 41) a Sebastián que siente la mano de ella "como un cangrejo" (p. 42). La madre económicamente independiente es viuda con poder en la empresa de su esposo fallecido y tiene "una sonrisa cinematográfica" (p. 91). Con su "relaxing-egg" en la mano que es "una especie de bueno, de compañía" (p. 92) da la impresión de estar profundamente sola.

Sebastián no se rebela verbalmente en contra de ella; permanece inmóvil y en silencio frente a su actitud manipuladora de su "cara de dolor atroz" (p. 44) o su "cara de sacrificio divino" (p. 45). Ella es víctima de sí misma y una carga en la vida de su hijo. Tal como Gudiño la presenta coincide con las observaciones de Jung acerca de la obsesiva presencia de la madre-obstáculo en el desenvolvimiento de su hijo en su proceso de maduración. La actitud de Sebastián es también la de una víctima. Se ve obligado a tolerarla para no perder el cheque que ella le da: "Si, mamá, gra-

cias otra vez" (p. 45), responde como un niño obediente. Sin embargo su primera palabra no fue "mamá" sino "caca" (p. 28). El autor se burla del culto al matriarcado bajando la figura de la madre del cielo a la tierra en reducción coprofílica; lo fecal aparece en un sentido satírico y humano. En la descripción siguiente se desenmascara el interés únicamente económico del hijo: "Avida, prensil, tomando el cheque, doblándolo cuidadosamente y metiéndolo en el bolsillo superior del saco" (p. 45). El narrador detecta los movimientos de las manos.

No son dos personajes adultos y maduros quienes mantienen esta relación de dependencia mutua mediante un juego mutuo. No se han desprendido de la dependencia que corresponde a la madre y al hijo menor de edad; los dos permanecen en la irresponsabilidad. Sebastián traspasa su dependencia de la figura materna a Ana, su compañera y amante: "Sebastián consiguió aquel puesto de redactor en La República gracias a las relaciones de Ana" (p. 125). "Fue Ana quien recomendó, habló..." - "Fue Ana quien se hizo la sorda ante las protestas de Sebastián..." - "Fue Ana quien lo obligó..." (p. 125). Con poca voluntad propia Sebastián se deja manejar como si se tratara de otro. Se resigna ante la figura todopoderosa y devorante de la madre vengándose al no satisfacer las exigencias de ambas. La misma actitud agresiva en el sentido doble mantiene ante Doña Amparito. Diciendo "Usted es una madre para mí" (p. 32), se aprovecha de ella y pensan

do al mismo tiempo "La vieja cerda" (p. 32), se venga de su conformidad. El estado de impotencia de actuar y las experiencias del mundo emocional del protagonista que se encuentra en el umbral entre el joven y el adulto recuerdan al joven Törless de Musil. Sin embargo Törless supera sus confusiones adolescentes y se integra con toda su sensibilidad espiritual a la sociedad. Sebastián se queda atrapado exteriormente. Su salida tiene que emprenderse en su ser más íntimo ahí mismo donde se siente perseguido por la madre en sus sueños. Ella no se rinde. Persiste fría y estérilmente.

En la relación entre Sebastián y "la Madre" el lector percibe la atmósfera de incomunicación a través de ademanes, expresiones físicas y emocionales y fragmentos de diálogos. Entre Robbie y doña Amparito el conflicto cultural de las dos generaciones brota verbalmente incluyendo movimientos acelerados en un enfrentamiento abierto y directo. Se produce un choque entre dos mundos cuyos valores se contraponen con energía. Doña Amparito está tan sola como la madre de Sebastián pero se lanza a discutir con los jóvenes a fin de desengañarse reiteradamente cada vez que lo hace. Según Sebastián ella tiene "ojos de huevos fritos, ojos de sapo" (p. 59) y Robbie dice "¿Eso es una Señora? Eso es una flácida mole temblequeante, un flan enfundado en satén verde pistacho,..." (p. 59). Doña Amparito es un símbolo vivo de los prejuicios de la generación mayor. Es una mujer tradicionalista y lee Selecciones del Reader's Digest, es más pa-

pista que el papa, anti-comunista, racista y furibunda abstemio, está en contra del folklore norteamericano y de las minorías como los judíos. En su cabeza caben solamente las prédicas institucionales de la Iglesia Católica.

Robbie la siente como una "pantera dispuesta a saltar sobre vos bien te descuidés" (p. 64). Sin encontrar la salida, la curiosidad, el desamparo y una necesidad lo hacen caer en la trampa. La guerra más íntima de doña Amparito con la juventud es por el erotismo y lo sexual. En ella combaten los tabúes pasados con una locura insatisfecha por un hombre; es ella quien abre el ataque oculto buscando el pretexto de su "maternal interés" (p. 185) para llevar al joven Robbie a una atmósfera de erotismo pomposo. Esta atmósfera se crea por ser noche, por buscar películas y un lugar con música, por usar palabras cargadas de alusiones como "Pícaro, Picarón" (p. 62) del lado de doña Amparito que pone "su mano húmeda sobre la de Robbie" (p. 64). En el colmo de la curiosidad de doña Amparito por la "circunvalación" de Robbie se despierta éste y entre sus gritos de "¡Vieja puta! ¡Vieja de mierda!" y los de ella "¡Guarango! ¡Comunista, se guro! ¿Qué juventud, Dios mío!" (p. 67) se abre claramente el abismo entre los dos mundos en los cuales no existen puentes de comunicación auténtica.

Sebastián prepara la venganza de la juventud en el campo de lo voluptuoso y lo lúbrico enredando a doña Ampari-

to como a una víctima expuesta a sus deseos más íntimos. El capítulo "Sebastián, Robbie, doña Amparito" contiene unas páginas llenas de humor irónico y de picaresca frente a los tabúes del erotismo, que se encuentran en una antología de "Prosa erótica".<sup>16</sup> Es un capítulo de guerra: "...la ametralladora cargada de besos pegajosos...", "...razones arteras de guerrilla urbana...", "...francotiradora doméstica..." (p. 183). El problema generacional vuelve a lo mítico y elemental: la sexualidad como el asunto de refuerzo en la juventud es el origen de la represión en nuestra civilización occidental. La restricción y la violencia ocupan un papel esencial en la sociedad. El joven individuo se define frente a esta sociedad oponiéndose en contra de sus reglas y sus leyes. Es escéptico como Sebastián y duda del porvenir o más práctico como Robbie que a pesar de sus conflictos socio culturales "trata de ubicarse en este país y en este momento..." (p. 37).

e) La influencia de la cultura de la violencia en los personajes

Todos los personajes de Para comerte mejor están sometidos a la influencia de una cultura ajena que ha tomado posesión del ser humano enajenándolo en las formas más variadas y complejas. Gudiño enreda al hombre en su ser más ínti

<sup>16</sup>Varios. Prosa erótica, México, Edit. Samo, 1972.

mo en las condiciones de la sociedad que ejerce su opresión sobre el individuo manipulándolo. El trata a sus personajes más individualmente en sus características humanas que Silva o Britto, pero en cada protagonista se trasciende de lo particular lo que es relevante en el mosaico de la visión de una sociedad que necesita cambios profundos. La transformación del hombre por la enajenación ocurre en un nivel inconsciente. El hombre extraño que entra al cuarto de José K. en El proceso, de Kafka, ya está metido en los personajes. La autoridad responsable de los sucesos no es evidente y a no ser Sebastián nadie la busca. Lo único palpable en los personajes son las consecuencias dejadas en su espíritu, en su comportamiento y en sus relaciones con otros individuos y objetos.

Los personajes son víctimas de la manipulación del sistema imperialista en el cual la cultura está integrada en la obsesión por el consumo. Los medios masivos que se dirigen en forma vertical al hombre funcionan como las instituciones más eficaces de la manipulación de lo que se piensa, se lee, se hace, se siente, etc. con el fin uniforme de lograr lo que es conveniente para las instituciones públicas y las grandes empresas internacionales. Este "lava-cerebros" del hombre que toca Britto en Rajatabla elimina al hombre de lo propio y auténtico y envolviendo en nubes su criterio de la razón es un tema central en Para comerte mejor y punto de

arranque de la crítica del autor. Las imágenes de McLuhan<sup>17</sup> sobre los efectos de la publicidad en la mente del hombre del siglo XX no se transforman en visiones apocalípticas y fantásticas como en Rajatabla. En cambio Gudiño crea personajes de carne y hueso y cada uno de ellos está condenado a vivir su enajenación en forma solitaria.

El protagonista Sebastián es el que menos se deja engañar al construir una especie de utopía lingüística en la cual la publicidad ya está intrínsecamente metida en la cultura: "¡Oh la lógica, oh la estética, oh los quince barberos que se afeitaron con una sola hoja de Shick; o las nueve estrellas que se asearon con Lux de tocador y la décima con olor a pata; oh Ponds, oh Hinds, oh Helena Rubinstein ya muerta, vieja sacerdotisa de civilización precolombina!" (p. 95). En la imaginación creadora de Gudiño se forma la visión de una sociedad enajenada por esta mezcla, incapaz de hacer una clara separación entre un fenómeno como la "Coca-Cola" y otro como la "guerra de Vietnam". En el lenguaje poético, libre de las formas estrictas, se crea la atmósfera brillante, alarmante, irresponsable y anónima en la cual vive la actual "generación de Pepsi" (p. 94).

En la clase media-alta los jóvenes viven la propia enajenación en la cultura de la violencia como una especie

<sup>17</sup>Véase McLuhan, Marshall. La cultura es nuestro negocio, Ibid.  
McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin. The medium is the message, Ibid.

de juego. Todo lo que hacen y dicen son ensayos teatrales o cinematográficos. Los jóvenes son los actores, espectadores y creen que también son sus propios directores. Robbie ensaya el papel de Woyzeck. El personaje Woyzeck de Büchner vive sus instintos. En él estalla la violencia reprimida; Woyzeck no aguanta más sus tensiones y rompe las leyes de la sociedad en el asesinato de su mujer. Cuando la policía cierra la función con los gritos: "Clausurado. Rojos. Disidentes. Perturbadores. Castristas. Drogadictos. Homosexuales. Degenerados" (p. 21). Robbie se conforma; él no es "Woyzeck". Su nombre ya no es Roberto Gavensky sino Robbie Gaven que toca la guitarra eléctrica y canta en inglés: "Lucky in de eski vid diamons" (p. 21). Están conscientes de su dependencia de todo cuanto está de moda pero siguen jugando. Esta juventud tan preparada, educada e intelectualizada se encuentra en crisis. No ha encontrado nada propio de ella. Cómo atacar seriamente al enemigo, si gusta tanto de la jaula cómoda de la civilización capitalista con "cinemascope y technicolor" (p. 95) que da la impresión de que es libertad escoger entre productos como "Shell" y "Esso".

La "sociedad manipulada" demuestra otra cara en la clase baja. En ella la atmósfera no está determinada por la ignorancia juguetona con la cual se vive en la clase media. La violencia cultural sin causar dolor físico u horror ha aplastado al hombre ya enajenado en su trabajo. Lo controla

por los medios masivos: "Renomenómeno, como dise la Mirta que se le pegan todo lo aviso de la tele" (p. 196). La televisión, "donde todo es color de rosa y de una mediocridad aplastante..." (p. 94) es el medio más popular de la clase baja de la ciudad. Su influencia tiene gran alcance y uniformiza las opiniones de la gente que no posee el criterio suficiente de diferenciar entre la información y la manipulación.

En la forma periodística de una entrevista de "Gladys Lattarulo" o "Miss Piel Dulce" por Sebastián se presenta toda la violencia ejercida sobre el individuo. Sin tener la menor conciencia de lo que podría esconderse atrás de las apariencias, "Miss Piel Dulce" transmite las versiones tópico acerca de cuestiones actuales: acerca del sexo, de Che Guevara, de cantantes, de la política o de películas. En ella convergen los prejuicios de la generación anterior con nuevos valores confusos de la publicidad, valores sobre los cuales nunca ha reflexionado. Es un mundo de cremas para el cutis que reviste seriedad extraordinaria, sólo comparable a la importancia que significa un asunto de política nacional para un ministro. La belleza es la meta máxima y viene inmediatamente después del matrimonio en la escala de valores. Gladys está sometida a este culto. Así como para Lila en Rebelión después la corrupción política es el medio para salirse de su clase, para Gladys es la corrupción por la be-

lleza: "...en el barco me eligieron 'Sirena del Mar'. Para la fiesta del cruce del Ecuador, ¿sabe? Fue divino. Me hicieron ir a la primera clase y me senté en la mesa del capitán y me convidaron con champagne..." (p. 134). "Miss Piel Dulce" se vuelve mercancía misma de la cultura de la violencia que opera por fuerzas más preparadas y refinadas que las posibles resistencias en ella.

Gudiño se preocupa mucho por la enajenación de la belleza. El trata el mismo tema en un libro-objeto que escribió en 1973 bajo el título de El día en que a Kohah la tokaron la Kolah y que todavía está inédito.<sup>18</sup> Toda la vida de Kohah es una cadena ininterrumpida de tratos enajenantes. Se venden bien las grandes ideas e ideales como el psicoanálisis, la belleza, la conciencia religiosa, el tercermundismo que enreda al hombre en dependencia aplastante. Kohah vive después de su historia programada desde el nacimiento hasta su muerte una nueva vida posible por una "Cápsula Refrigeradora de platino donde Kohah se encerraría durante quinientos años".<sup>19</sup> Su primera preocupación después de su renacimiento es "un espejo para comprobar que su belleza permanecía intacta,..."<sup>20</sup> Tanto en su vida real como fantástica la imagen

---

<sup>18</sup> Gudiño Kieffer, Eduardo. El día en que a Kohah la tokaron la Kolah, inédito, escrito en 1973.

<sup>19</sup> Gudiño Kieffer, Eduardo, Ibid, p. 45.

<sup>20</sup> Gudiño Kieffer, Eduardo, Ibid, p. 48.

reflejada por el espejo o el mundo exterior tiene más importancia que ella misma.

En el personaje Flor de Irupé el medio masivo que ha ejercido su mayor influencia en ella, es la radio como punto de contacto con el mundo que llega hasta el último pueblo del campo donde ella vive. Flor está enajenada por un conjunto irreal de ilusiones. "Radio El Mundo", una institución en Buenos Aires es su "Radiolandia", su gran meta. Llegar allí y cantar equivale a entrar al paraíso. Ser famosa y ver su nombre escrito en un cartel significa la felicidad absoluta. Como una "flor" silvestre quiere eliminar la distancia entre el mundo establecido de los medios y ella. En competencia con la "Coca Cola" está segura de que algún día su nombre "estaría escrito en letras grandes, grandísimas, mil veces más grandes que las que decían TODO VA MEJOR CON COCA COLA" (p. 203). Ni Gladys ni Flor se sienten mercancía. No tienen conciencia de un valor personal al ser parte del círculo en el cual el capital les ha dado su lugar como víctima y cómplice por mantener las estructuras sociales del imperialismo. En este sentido los personajes tienen las características de ser elementos políticos de la novela de la violencia.

Gudiño escribe su testimonio personal de la violación cultural desarrollada necesariamente por el imperialismo "como sistema de dominación".<sup>21</sup> Para comerte mejor con-

<sup>21</sup> Ianni, Octavio, Ibid, p. 90.

tribuye a la definición de las consecuencias en el hombre no con razonamientos sino con imágenes poéticas, en las cuales el ser humano está condicionado por este fenómeno actual. El personaje aparece seriamente como caricatura de sí mismo en su aspecto tragicómico, en forma parecida que determina a los personajes en el teatro de Friedrich Dürrenmatt. En este mundo caótico que carece de estructuras humanas no cabe lo puramente trágico. Al ligarlo a lo cómico Gudiño provoca al lector desilusionándolo.

No es coincidencia el que Gudiño haya escogido para la incorporación fatal en las consecuencias de la violencia cultural a personajes femeninos. La mujer sigue siendo la "Cenicienta" que espera la ayuda de afuera en la persona de un "príncipe": el esposo para Gladys, Robbie para Flor y El Rulo para Mirta. El mantenimiento de esta meta tradicional favorece a las estructuras imperialistas, porque la mujer-objeto es manipulable con mayor facilidad. La mujer es una especie de fante que depende de sus hilos en mano de otro, como lo vimos en el personaje Lila de Rebelión después.

Ana es la única excepción. Ella trata de ser mujer nueva y de "sentirse libre" (p. 25). En la obra no aparecen sus padres; ella vive sola. Es amiga y amante de Sebastián y amiga y protectora maternal de Flor de Irupé. "La mujer se bucea en el camino de su libertad. Se tantea a sí misma buscando un nuevo 'tipo' de mujer que permita aflorar todo

su ser hasta ayer oculto",<sup>22</sup> dice Julio Mafud de la mujer de hoy en la Argentina. Es Ana la que ha tratado de romper por completo con el papel de su misión y obediencia de la mujer tradicional. Ana está descubriendo su imagen en el espejo, en los jóvenes que son como ella "porteños de clase media y media alta" (p. 114) y en su relación con el joven que ama, Sebastián. A la postre lo que descubre Ana es a una mujer joven que tiene la misma conciencia moderna de sus compañeros universitarios masculinos pero que por su amor se transforma de la "Ana analítica y analéptica" en "Ana anárquica y anastrófica" (p. 117) que haría todo por Sebastián. En este mundo que Ana siente "repetido, fastidioso, triste y sin remedio" (p. 191), Sebastián significa "lo otro", lo desconocido, lo inasible, lo inexplicable" (p. 192). Ella lo necesita, lo endiosa como "a una patria" como a algo sagrado (p. 191) dentro de un mundo cuyos valores no acepta. Se entrega aunque se siente usada. Es como si en este punto su avance en la liberación se detuviera. Se descubre como algo intelectual. Emocionalmente está atrapada por los valores culturales que le han sido inculcados violentamente al igual que a los otros personajes femeninos. Sus sensaciones y emociones la detienen en su dependencia hacia Sebastián. Se siente atraída y rechazada y mezcla los papeles mujer-madre-niña. Ana sí está en el camino de ser la Delia de Adriano

---

<sup>22</sup>Mafud, Julio, Ibid, p. 78.

González León, pero no la alcanza en su totalidad como mujer. En su emancipación entra en mundos hasta hace poco cerrados a la mujer. Ha salido de la soledad de la casa para penetrar en la contemporaneidad con el hombre en otra soledad y en la posición de compartir la responsabilidad de la situación actual.

Un personaje en el cual la cultura de la violencia ha dejado sus huellas profundas es "El Rulo". Este protagonista juega un papel muy especial en el desarrollo de la novela. Aparece en siete breves capítulos que se encuentran, excepto uno, juntos a los capítulos "Del cuaderno de Sebastián" o a "Sebastián, Cecilia" e indica la posibilidad de un alter ego de Sebastián, la existencia de un potencial de hombres que podrán emprender la lucha desesperada en contra del sistema social en un nivel real. El Rulo es el único personaje que no atestigua la vida de Sebastián sino su muerte.

El contraste de las experiencias de el Rulo en comparación con las de la clase acomodada es tan grande como se expresa en el lenguaje. Su mundo es el trabajo duro, ver televisión y leer los diarios en su tiempo libre. Las opiniones y los valores en el ambiente de el Rulo están prefabricadas por los medios de la comunicación. La ilusión de participar pasivamente en los grandes acontecimientos no le deja sentir de cerca su propia miseria. En un nivel muy elemental el Rulo empieza a obtener conciencia de algunos cambios

de su país. Tiene más confianza en la organización sindical que en los guerrilleros pero la muerte del "Che" lo afecta. "El Roberto dijo mejor hubiera sido quese quedara n'el país, qu'entendiera que la cosa tiene que venir del lado sindical, que aquí la guerrriya no cuaja. Tonse y le dije mirá Roberto vos seguro tené razón que paralgo estudiás, pero lo qu'es yo te digo que me parese qu'el tipo se murió bien, se murió justamente como l'ubiera gustado, a tiro, en la selva" (p. 176). A la iglesia deja de despreciarla a la vista de los hechos revolucionarios realizados por algunos curas: "Y además lo qu'es amí me parese que lo cura stán cambiando, stán viendo la cosa como son... No, si puede ser que lo cura se vengan un poco má avivado, y se den cuenta que con tanto resar no vamo a ninguna parte y hay que peliarla un poco al lado de lo pobre" (143). A pesar de todo lo que sucede en el mundo la vida de el Rulo permanece relativamente tranquila y controlada por las fuerzas sociales de su ambiente.

Al ser el único testigo del suicidio de Sebastián, en la noche de boda de el Rulo, se rompe algo en su vida sentimental. Lo que presencia no es un hecho lejano y distante calcado de los medios masivos como una escena de publicidad con "Miss Piel Dulce", sino una confrontación directa de la realidad desnuda. Entra en su mundo lo frío y lo brutal; su noche de bida está arruinada y se abren los abismos del dolor humano y del absurdo: "...ya van do noche que no puedo

dormir, ya van do noche" (p. 196). El lector no llega a saber si el Rulo se integra de nuevo a su vida anterior o si permanece más en el estado de ánimo de "un frío" que causa angustia y dudas. Gudiño deja las posibilidades abiertas. Mierdalín y Mierdalón pueden caber en cualquier ser humano, así se trate de el Rulo como de cualquier otro personaje o lector, que corre la cortina de la función social de la violencia reproducida y repetida por los medios masivos mientras abre la conciencia racional y la sensibilidad al enfrentamiento con lo real.

f) Buenos Aires como incorporación a la violencia

Buenos Aires es el teatro de los sucesos de Para comerme mejor y centro y tema mismo de la novela. Buenos aires significa un todo: el "puerto internacional", el "centro de 'europeización' de 'asimilación del progreso' (en Sarmiento),<sup>23</sup> es la cosmópolis caótica en Adan Buenosayres de Leopoldo Marechal, y el "París soñado"<sup>24</sup> en Rayuela de Cortázar. Un poema de Borges que se dedica a Buenos Aires termina con las palabras:

---

<sup>23</sup>Sarmiento, Domingo Faustino. "Análisis de Facundo", en Vida de Juan Facundo Quiroga, estudio preliminar por don Benito Varela Jácome, 1970, p. 23.

<sup>24</sup>Morán, Fernando, *Ibid*, p. 278.

"Aquí mi sombra en la no menos vana  
Sombra final se perderá, ligera.  
No nos une el amor sino el espanto;  
Será por eso que la quiero tanto".<sup>25</sup>

Gudiño cita este poema en su último libro, con el título: Será por eso que la quiero tanto. Buenos Aires es el protagonista que vive en su gente y alrededor de su gente. A Buenos Aires hay que aceptarla como a la vida misma: "Aquí todo fue desgracia y caranchos aunque hubiera flamencos en el Zoológico", dice el personaje Ledesma al salir de Buenos Aires. Y admite: "Y sin embargo, a pesar de los caranchos, de los recuerdos negros como caranchos, no le tengo bronca a esta ciudad, no le tengo odio".<sup>26</sup> Identificar a Buenos Aires significa para Gudiño identificarse a él mismo; Buenos Aires como escenario de la vida en su totalidad es asunto de todos sus libros. No es un lugar exterior sino un "cuerpo", un "organismo monstruoso y tan asquerosamente querido"<sup>27</sup> del cual el escritor forma parte íntima. Todo se presenta como si Buenos Aires fuera la novela entera, que vive como un protagonista la dolorosa y apocalíptica verdad de la Argentina actual. Si se viera a Buenos Aires como antípoda del campo no se captaría su papel íntimo en el país en donde significa toda la vida y todo el corazón del mismo. De cualquier mane

<sup>25</sup> Gudiño Kieffer, Eduardo. Será por eso que la quiero tanto, Ibid, p. 11.

<sup>26</sup> Gudiño Kieffer, Eduardo, Ibid, pp. 243-244.

<sup>27</sup> Gudiño Kieffer, Eduardo. Carta abierta a Buenos Aires violento, Ibid, p. 13.

ra las demás partes del cuerpo se encuentran en función mutua de dependencia con él.

En la novela persiste la tendencia latinoamericana de ir del campo a la zona urbana en movimiento necesario del hombre sometido a los cambios estructurales de este continente. En el campo el hombre está entregado a la naturaleza, a la lucha que no puede ganar: "...el río empezó a crecer y la lluvia no paraba;" (p. 14). El fatalismo de la gente le impide moverse. En la boca de Flor de Irupé "en su relato la apocalíptica calamidad que borraba las costas, cambiaba la geografía y arrastraba consigo ranchos, árboles y ganado (cobrándose además su tributo de carne humana), se transformaba en algo así como un canto apacible y feliz de la naturaleza" (p. 13). La naturaleza sigue devorando al hombre con violencia y Flor es capaz de aceptarlo como algo natural "esperando que milagrosamente y de pronto el río volviera a su nivel y mansedumbre normales" (p. 15).

Con los pensamientos de Flor empieza la novela, al llegar a la gran ciudad con su canario Gardel, que es algo vivo del campo y además canta como ella y con su "foto milagrosa de Evita" (p. 17), y con su "atadito de ropa" (p. 17), que es todo lo que posee. Flor simboliza las ilusiones y la inocencia del campo y aspira a superar mágicamente las barreras entre campo y ciudad, entre el fatalismo y la planeación y entre la magia y la razón. Gudiño hace referencia a los

grandes mitos del pueblo argentino que todavía viven en la memoria de Carlos Gardel y de Evita Perón. Tanto Carlos Gardel, el mayor relieve nacional transformado en un mito artístico, como Evita Perón, esperanza mítica de la liberación política para el campesino y el obrero significan apoyo para Flor con toda la fuerza de lo popular.

La ciudad es enorme para Flor "moviéndose y ahogando la" (p. 18), Buenos Aires es la "cosmópolis sin mañana" (p. 48). La vida es rápida y variada con sus fiestas, teatros, cines, estudiantes, trabajos, compromisos, encuentros y laberintos dentro del caos, en los cuales hay que orientarse con agilidad para no perder la compañía. No importa a dónde llegar, de todos modos uno está perdido: "Buenos Aires" qué dientes tan grandes tenés. Para comerte mejor" (p. 140) es la versión de Sebastián.<sup>28</sup>

En La región más transparente de Carlos Fuentes, se pregunta Natasha: "¿Por qué vivimos en una ciudad tan horrible, donde se siente uno enfermo, donde falta aire, donde sólo debían habitar águilas y serpientes?".<sup>29</sup> Pero el hombre no sabe la respuesta y por supuesto todo queda igual: "La

<sup>28</sup> En el movimiento del expresionismo en Alemania la ciudad apareció como visión profética de la catástrofe para el hombre. Fue visión del presentimiento de la muerte y del sufrimiento inaguantable.

<sup>29</sup> Fuentes, Carlos. La región más transparente, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 2a. ed. aum. 1972, p. 178.

gente que abandonaba las oficinas y comercios, sin alegría, bajo el peso de una indiferencia sin nombre que ni siquiera posee el relámpago de injusticia que acicatea la rebeldía, arrastraba los pies sobre el pavimento".<sup>30</sup> Tanto México para Carlos Fuentes como Buenos Aires para Gudiño son centros apocalípticos de la civilización. Buenos Aires es un lugar que se extiende indefinidamente: "Buenos Aires, Buenos Aires por todas partes, Buenos Aires alrededor, arriba, abajo; calles, rascacielos, subterráneos que hacen temblar el piso" (p. 80). No es tierra firme y el asfalto da asco. Dentro de este monstruo de ciudad "no se puede huir" (p. 82): todo está prohibido y todo obliga a "participar" (p. 82). El ser humano forma parte de la rueda anónima que no se deja detener: "ser algo, ser todo, ser alguien, ser nada, ser lumpen" (p. 82) es el destino del hombre.

En este ambiente la violencia hace sentir su presencia constante sin que sea necesario asignarle acontecimientos sensacionales. Sólo una vez aparece en forma patética en el encuentro de Sebastián con Romeo Tavares: "...quitándo le después la camisa a cuadros y limpiando con ginebra la herida, apenas un raspón de bala asesina pero mi Dios cuánta sangre..." (p. 162). Es como si toda la sangre oculta de la violencia ejercida fluyera simbólica y físicamente anunciando la muerte del protagonista Sebastián. Para éste el fluir

---

<sup>30</sup>Fuentes, Carlos. La región más transparente, Ibid, p. 368.

de la sangre significa un enfrentamiento con las consecuencias de la violencia física que él siempre ha evitado. Como la policía o los torturadores disfrazan la violencia golpeando de manera que no salga sangre, el hombre en la calle cambia su dirección al verse comprometido por su presencia en un acto violento.

El nombre del personaje Romeo Tavares incorpora la figura del compadre, del "compadrito" que canta y baila los tangos. Lo folklórico no solamente forma parte sentimental de la ciudad sino también de su vulnerabilidad.

En Pais portátil, la capital Caracas es el centro de la violencia abierta: "Por la esquina del bloque dos se estaban bajando los policías. Esta vez no traían bombas lacrimógenas. Traían metralletas y apuntaban a todos lados".<sup>31</sup> Las calles ya estaban tapadas por "las nubes de gas lacrimógeno".<sup>32</sup> Mientras González León crea la atmósfera de una ciudad terrorizada a base de acciones impresionantes Gudiño la compone mediante la violencia que ha llegado a instalarse como "situación".

Gudiño escribe en su Carta abierta a Buenos Aires violento: "Para decirte que ese soplo de violencia que parece existir tan sólo en las páginas policiales de los diarios

---

<sup>31</sup>González León, Adriano, *Ibid*, p. 27.

<sup>32</sup>González León, Adriano, *Ibid*, p. 25.

es tal vez tu realidad más concreta (aunque sea la más dura), tu esencia más profunda (aunque sea la más disfrazada), tu sangre más roja, y más espesa, y más salada, y más vital (aunque en la herida de cualquiera de tus hormigas sea irremediablemente, desesperanzadamente, solamente sangre, y tantas veces derramada al (perdón) en vano".<sup>33</sup> Buenos Aires se está desnudando en su ser más íntimo. La visión de la sociedad de consumo que crea Gudiño, ha encontrado el centro de su funcionamiento. En esta atmósfera crece un clima en el cual el autoritarismo anónimo y la incomunicación recondicionan de nuevo la violencia de manera explícita e implícita. Dice F. J. Solero de Buenos Aires que es "el signo inexcusable de nuestra ontológica fatalidad de argentinos, el vínculo de nuestra doliente y sentida hermandad argentina".<sup>34</sup> En este cuerpo del malestar de la civilización no hay escape a la soledad y a la sensación de impotencia que viven los obreros, las solteronas, los artistas, las viudas, y muy marcadamente la juventud. Los jóvenes en Rebelión después y en Rajatabla aparecen aplastados por la violencia estatal; en Para comerte mejor dan la impresión de estar paralizados a pesar de sus actividades nerviosas, por una fuerza imbatible que ha contaminado todo el aire de la ciudad.

---

<sup>33</sup> Gudiño Kieffer, Eduardo, Carta abierta..., Ibid, pp. 17-18.

<sup>34</sup> Solero, F. J. ¿Qué es América? Literatura y contorno, Buenos Aires, Edic. Ambito, 1972, p. 115.

Flor de Irupé, el único personaje que no es de Buenos Aires, logra integrarse a la ciudad. Se produce en ella el milagro que nunca se produce en los bonarenses: Flor "se quedó en Robbie, en Buenos Aires pero en Robbie, porque Robbie fue para ella justo lo que tenía que ser, ni más ni menos: agua en el asfalto, lodo en el cemento, aire puro, rocío, chaparrón, morajú, horizonte, luz" (p. 87). Dos seres "los opuestos, los antípodas, los contrarios" (p. 88) se aman, se reúnen para siempre sin explicación, sin preguntar por el ¿por qué? El conflicto entre las dos civilizaciones, "la europea, evolucionada y progresista; la americana, casi indígena, primitiva, bárbara, estancada" como motivación axial" del Facundo de Domingo F. Sarmiento,<sup>35</sup> este gran desequilibrio entre la ciudad y el campo y dentro de la ciudad parece disolverse en el aire. Un "hilo invisible" (p. 104) entre los dos les une en una reconquista que integra el mundo del pasado y el mundo del futuro en un presente maravilloso. Flor canta el canto de la naturaleza, sencillo y natural, expresión de su sueño de conquistar el mundo. Robbie canta el canto de la civilización, perfeccionado, estudiado, reproducido y amplificado electrónicamente.

La desconfianza de Flor acerca del mundo entero e intacto de la ciudad la dispersa Robbie: "Buenos Aires no se

---

<sup>35</sup> Sarmiento, Domingo F., *Ibid*, p. 23.

inunda, Flor de Irupé, Buenos Aires es el cielo" (p. 150). No puede suceder nada porque "en Buenos Aires los ríos están asfaltados" (p. 198). Como la novela empieza con la llegada de Flor termina con el sueño de su gran triunfo al regresar a "Alto Verde", pueblo de su origen, como "una reina" (p. 198), "transformada en diosa" (p. 199), "Voz de la Argentina" (p. 200), "cantante internacional" (p. 200) y "emperatriz" (p. 199). Alto verde como "útero", como "seno materno", como "verdadero Olimpo" (p. 198) a los pies de ella, la "glorificada" y "amada" (p. 199) es la nostalgia del regreso al origen, de algo absoluto, de algo mágico e indiscutible en donde desembocan los deseos y las esperanzas del hombre. Reunión de los grandes antípodas civilización-barbarie a favor de la naturaleza, del origen más auténtico del hombre que integra las adquisiciones modernas y técnicas de la ciudad en una entrega a lo divino y a la justicia natural que hace sentir lo resquebrajoso de nuestra cultura inauténtica.

No importa la muerte del pájaro Gardel ni el suicidio de Sebastián; lo único que cuenta es seguir adelante cantando. La razón de la modernidad fracasa. La fuerza misteriosa y mágica triunfa y transforma la realidad en un mundo del folklor y de la ilusión. Seriedad e ironía coexisten en la apertura de esta posibilidad soñada. Buenos Aires, deseo y esperanza en el destino del país, se ha vuelto enemiga de sí misma.

g) Sebastián y la búsqueda de la identidad

La conciencia de la juventud que crea Gudiño mediante los personajes Robbie, Ana y Sebastián se profundiza en la lucha individual de Sebastián. El se halla enredado en sus conflictos personales tanto psicológicos como existenciales y busca desesperadamente su identidad personal, connotada por lo argentino. Como intelectual burgués comprende y analiza las causas y relaciones de la miseria del hombre moderno en la sociedad actual argentina y como él, busca una salida a su fastidio y a su náusea interior. Mientras que la rebeldía juvenil en contra de la generación mayor contiene rasgos más adolescentes, la lucha interior del protagonista se emprende en forma madura y sincera relacionándose en parte con la búsqueda existencial de Oliveira en Rayuela. El arma en el proceso de adquirir su plena identidad era para Gudiño (alias Sebastián) la conciencia y el lenguaje. El autor queda atrás de su personaje y observa el mundo a través de éste.

En Buenos Aires, el "cuerpo", en el cual la sangre fluye en forma desviada por la violencia constante, Sebastián desarrolla en su ser más íntimo la conciencia racional de un despertar amargo acompañado por una intensidad emocional de vivir el dolor de todo lo que ocurre. Como la estructura y el lenguaje en su relación profunda con el contenido

dan unidad al libro, el personaje central tiene esta característica en su acción de absorber la crisis actual y de trascenderla en lo esencial de su lucha. Gudiño se encuentra cercano a la filosofía existencialista francesa no como un post-boom latinoamericano sino como una suerte de "pre-revolucionario" que se ocupa tanto de la problemática individual como social del hombre, con objeto de que sea posible algún día un camino auténtico en la comunicación social.

Durante un periodo el mismo ritmo de "levantarse, tomar el tranvía, cuatro horas de oficina o de fábrica, la comida, el tranvía, cuatro horas de trabajo, ...es una ruta que se sigue fácilmente durante la mayor parte del tiempo. Sólo que un día se alza el 'por qué' y todo comienza con esa lasitud teñida de asombro".<sup>36</sup> Camus subraya la palabra "comienza". Pues "la lasitud está al final de los actos de una vida maquina, pero inicia al mismo tiempo el movimiento de la conciencia".<sup>37</sup> En la continuación el hombre puede volverse inconscientemente "a la cadena" o permanecer en la situación del "despertar definitivo". Al final del despertar viene, con el tiempo, la consecuencia: suicidio o restablecimiento. Se puede decir que el personaje Sebastián se encuentra en el estado que define Camus como "el despertar defini-

---

<sup>36</sup> Camus, Albert. El mito de Sísifo. El hombre rebelde, Buenos Aires, 5a. ed. 1967, p. 20.

<sup>37</sup> Camus, Albert, Ibid, p. 20.

tivo",<sup>38</sup> quien ve con profunda conciencia las resquebrajaduras de este mundo. El estado de ánimo de Sebastián es el de un gran desequilibrado. El busca el estado de la "reintegración", deseando la "nostalgia de la unidad" y sintiendo el deseo de algo "absoluto".<sup>39</sup> Se encuentra en el abismo entre la realidad que existe y la realidad anhelada que parece ser inalcanzable. Según Camus, vivir entre lo que es y lo que podría ser es vivir en lo absurdo. Georg Lukács capta el mismo sentido diciendo que el peligro empieza cuando el mundo exterior ya no se identifica con las ideas del individuo que entonces llegan a ser realidades subjetivas del alma, ideales.<sup>40</sup>

Sebastián traspasa el "restablecimiento" hacia un futuro indefinible y elige el suicidio. Su muerte es resignación y es esperanza. La resignación está en la negación del asco y de la repugnancia que le causa este mundo que "fue y será una porquería" (p. 9). La esperanza se proyecta hacia el futuro en otros seres. Sebastián no es un "hombre absurdo" en el sentido de Camus al interpretar el "mito de Sísifo" Camus proclama la aceptación de la vida en conciencia plena del absurdo.<sup>41</sup> Sebastián lucha por darle un sentido profundo

---

<sup>38</sup>Camus, Albert, *Ibid*, p. 20.

<sup>39</sup>Camus, Albert, *Ibid*, p. 23.

<sup>40</sup>Lukacs, Georg. Die Theorie des Romans, *Ibid*, p. 67.

<sup>41</sup>Camus, Albert, *Ibid*, p. 95.

a la vida y precisamente eso lo lleva al fracaso. La decisión es suya y la identificación con ella significa libertad. Para Sartre la libertad se alcanza en la manera siguiente: el ser elige entre dos o varias posibilidades y se hace responsable de su decisión.<sup>42</sup> Esta condición metafísica del existencialismo sartreano se halla atrás de la lucha que Gu-diño deja vivir a su protagonista.

Sebastián descubre en el suicidio la libertad como liberación y carga para sí mismo. Se encuentra a sí mismo y niega su ignorancia y su fastidio.

¿Cuáles son los momentos clave en el desarrollo de la propia individualidad moral del protagonista? Terminantemente desde el principio el autor enfrenta al lector con el suicidio de Sebastián. "La vida y la muerte como contraposiciones vitales, el hacer y el no hacer, son constantes anti-téticas en Para comerte mejor",<sup>43</sup> señala Miguel Donoso Pareja. La vida significa para Sebastián "la suma de los miedos de perderla" (p. 27) y por eso se busca entretenimientos "para no aburrirse mientras las horas se nos escapan inexorablemente" (p. 27). El se siente podrido por ser "término medio" (p. 40) mientras que el heroísmo es de los demás. Los otros son los guerrilleros o los burgueses contentos, en campa

---

<sup>42</sup> Biemel, Walter. Jean Paul Sartre in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 1964, p. 41.

<sup>43</sup> Donoso Pareja, Miguel. "Buenos Aires...", Ibid, p. XIII.

bio Sebastián no se identifica ni con los unos ni con los otros. Su lucha interior de encontrar su propia identificación se personifica mediante "dos compañeros discretos, insuperables, magníficos: Mierdalín el Bueno y Mierdalón el Malo, el primero junto a mi corazón, el segundo... bastante más abajo" (p. 28). Mierdalín es el "yo" formado por la educación y por la cultura, mientras que Mierdalón expresa los instintos humanos de este "yo" que están oprimidos por la sociedad. Pero Sebastián no espera realmente nada de ellos, porque los dos pertenecen a la gran cloaca de su vida con la única diferencia de que "Mierdalín" disminuye un poco el sentido de la palabra original mientras que "Mierdalón" lo aumenta. "Escribir. Escribirse. Hacerse uno mismo a su propia imagen y semejanza" (p. 30) es el único camino en el cual es posible vivir.

En el lenguaje de Sartre la situación del hombre se define por "facticidad" y "libertad". La facticidad abarca las condiciones a las cuales el hombre está sujeto.<sup>44</sup> En el caso de Sebastián éstas son el ser hijo de "un honesto burgués", el ser del "sexo masculino", el ser argentino y otras (p. 27). En este primer concepto de la existencia el hombre no puede influir. Ante el trasfondo de las condiciones impuestas sobre el ser el hombre puede elegir en libertad al

<sup>44</sup> Sartre, Jean Paul. L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique (El ser y la nada), París, Gallimard, 1943, p. 610.

tiempo que realiza sus planes. En la acción de la realización de sus metas el hombre existe como un ser libre.<sup>45</sup> O así como lo dice T. S. Eliot, adorado y frecuentemente citado por Sebastián: "And right action is freedom, From past and future also" (p. 40).

Entre la continuidad de la tradición proclamada por Eliot y la tendencia moderna de romper todos los límites de la imaginación Sebastián elige escribir y crear: "...pienso en las posibilidades infinitas, en las infinitas salidas, en las puertas de la percepción sin llaves de mescalina. Pienso que de repente puede suceder algo que nos proyecte hacia una dimensión desconocida, inimaginable, alucinante y verdadera al mismo tiempo" (p. 55). Para poder entrar en este otro mundo, Sebastián crea a un personaje libre en tiempo y espacio: Cecilia "ave del paraíso, sol, estrella, diosa,..." (p. 56). Con Cecilia se puede hacer todo menos bajarla a la tierra. Ella es puro juego que "apenas" se toca con la imaginación (p. 145). Es como evasión dentro de la evasión y lejos de toda la problemática de comprometerse o de no-comprometerse.

A momentos Sebastián no quiere ver la realidad tal como es: "...uno se conforma con un cómodo e indiferente no sé y no importa, pero Mierdalín y Mierdalón no permiten que

---

<sup>45</sup>Sartre, Jean Paul. L'Être et le néant, Ibid, pp. 615-617.

la comodidad y la indiferencia duren demasiado, no, enseguida se trenzan en una de sus interminables discusiones, enseguida empiezan los discursos, las peleas, los argumentos" (p. 76). El escritor Georg Büchner, antecedente de la modernidad y creador de un nuevo sentido de vivir trágicamente confió sus ideas y pensamientos íntimos a dos personajes que recuerdan al Sebastián ignorante y al Sebastián buscador. Uno es Danton, quien con su asco por la vida sin sentido y sin orden espiritual se resigna a cualquier acción; el otro es Robespierre, con su apetito salvaje y su fe en la salvación dentro de la lucha destructiva y creadora de la revolución francesa. Sin embargo, Sebastián el buscador no está convencido de nada ni de nadie. Mierdalín y Mierdalón aparecen como una nueva versión del conflicto de Fausto, de sentir dos almas en un solo cuerpo. La lucha entre "lo bueno" y "lo malo" no deja en paz al protagonista. "Lo bueno" que trata "del deber ser, de la humanidad, de la civilización, del progreso, de la caridad cristiana y de la libertad" y "lo malo", la verdadera libertad existencial de que "se puede ser lo que uno sueña y hasta lo que sueña que sueña" (p. 76) hacen más y más difícil la convivencia con estos dos antípodas en un ser.

Siempre le atrae la esfera imaginaria del sueño y del juego. Ser pájaro, ser árbol o contar aventuras "tales como haber estado con el Che en Camiri" (p. 99) no sirven para si

tuarse en el aquí y ahora. Sebastián no se engaña. Su único compromiso y su única esperanza consiste en escribir. En la esfera real del mundo circundante no se compromete con nadie: "Mufado, hastiado, cansado, aburrido. Y bueno. Jodete" (p. 111), se dice a sí mismo. El hombre forma parte de la totalidad del absurdo siendo "Caperucita Roja en el bosque" (p. 139). No hay salida: "Mamá qué dientes tan grandes tenés. Para comerte mejor, hijito. Robbie qué dientes tan grandes tenés. Para comerte mejor, amiguito. Ana qué dientes tan grandes tenés. Para comerte mejor, amorcito. Cecilia qué dientes tan grandes tenés. Para comerte mejor, autorcito. Buenos Aires qué dientes tan grandes tenés. Para comerte mejor, argentinito" (pp. 139-140). El lobo está escondido en cualquier hombre y en cualquier cosa. Ni "Alice en Wonderland" ni James Bond pueden salvar la situación. Identificarse con la rebeldía juvenil nada más es luchar "contra molinos de viento" (p. 159) y profundizar más en el oficio de escribir para que "caigan las máscaras, los disfraces, los sudarios" (p. 160) lo lleven más a la duda y finalmente a la verdad.

El encuentro con el joven Romeo Tavares hace ver la posibilidad de otra vida violentamente vivida y anuncia la propia muerte. Otro signo es la muerte del canario Gardel que deja de cantar la melodía del campo en la ciudad. La escena con el niño Héctor Aquiles demuestra la imposibilidad

de dar un sentido a la vida por ser "caritativo" para sentir la propia generosidad. Cuando las palabras se desenmascaran siendo "cadáveres" (p. 181) se dirigen como fantasmas en contra del escritor. Sebastián comprende que el oficio de escribir no excluye lo absurdo. La realización de esta verdad provoca la desesperación. Hay que buscar otro nivel de lucha en el futuro en algún ser. La esperanza es conjetural y fugaz pero la inquietud y la no-conformidad sobreviven en Mierdalín y Mierdalón.

Como Lázaro en Rebelión después transfiere la rebelión hasta "después" al enfrentar una situación límite y mortal, Sebastián da el salto hasta el futuro al reconocer su limitación. Se arroja al mar, que significa para él la conexión con "el otro lado", nostalgia de un tiempo cuando el mundo era intacto e íntegro. Es una recaída al origen en una violencia dirigida en contra de sí mismo.

En las tres novelas analizadas la introspección del personaje central se produce mientras él se está enfrentando al mundo social. En Rebelión después al final se logra la identidad dolorosa del mundo interior con el mundo exterior. En Rajatabla, el protagonista estima imposible una integración de su mundo interior y el exterior y se crea un nuevo mundo completo dentro de su imaginación. En Para comerte mejor, lograr la identificación significa el suicidio para el protagonista Sebastián, porque su búsqueda y su lucha han

llegado a su fin. Van a seguir "allí donde cuaje alguna acción que no sea escribir un libro. Donde se luche de otra manera. ¡Qué se yo!" (p. 194).

La esperanza señala en las tres novelas hacia la acción. Esta se traspasa a un futuro por razones muy complejas pero demuestra sus signos interminables, que se presentan muy dispersos, muy diferentes y muy problemáticos. La novela de la violencia está empezando a profundizar en la realidad actual latinoamericana viéndola en toda su estructura compleja en la cual la violencia pertenece al lado poderoso y la contra-violencia al lado débil. Sin embargo, el tiempo estará al lado de los oprimidos tanto en la visión poética como en la realidad.

## CONCLUSIONES

Este trabajo intentó presentar una visión general de la novela de la violencia y su expresión particular en tres de sus representantes: Lincoln Silva, Luis Britto García y Eduardo Gudiño Kieffer.

Los tres autores se han enfrentado dentro de su obra literaria a un tema que preocupa al hombre del siglo veinte en la sociedad de hoy. Los distintos aspectos de la problemática, tanto el desenmascaramiento de la violencia estatal con sus consecuencias enajenantes en el ser humano como la toma de la responsabilidad en la conciencia y la acción de una minoría creciente, convergen en una profunda preocupación por el hombre. La búsqueda de una nueva identidad incluye la búsqueda por nuevas formas de expresión literaria.

Dentro de este trabajo que trata de contribuir a estructurar la presencia de la violencia y la contra-violencia en la novela moderna latinoamericana se abren varios temas especiales que merecen un análisis profundo que sobrepasa el asunto del estudio presente. Entre ellos se encuentra la relación de cada novela con la obra literaria completa de su autor, el cambio del papel de la mujer en la novela latino-

americana, la situación de cada novela dentro de la literatura de su país, la influencia estilística de los movimientos literarios en cada obra y la apertura y comparación de la nueva temática vista en el contexto de la literatura del Tercer Mundo.

Los tres autores abrieron nuevos horizontes que tienen importancia en la literatura actual latinoamericana y en la poco distribuida y conocida de otras partes del Tercer Mundo. La novela de la violencia está empezando a existir. Será muy interesante observar su camino futuro.

## B I B L I O G R A F I A

### TERCER CAPITULO

1. REBELION DESPUES DE LINCOLN SILVA (PARAGUAY), BUENOS AIRES, EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORANEO, 1970.
- 

Baquero Goyanes, Mariano. Estructura de la novela actual, Barcelona, Edit. Planeta, 1970.

Beuvoir, Simone de. El segundo sexo, Buenos Aires, Edit. Siglo XX, 1969.

Befumo Boschi, Liliana y Calabrese, Elisa. Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1974.

Benedetti, Mario. El escritor latinoamericano y la revolución posible, Buenos Aires, Edit. Alfa Argentina, 1974.

Campos Cervera, Herib. "Un puñado de tierra", en Enrique Anderson Imbert, Eugenio Florit, Literatura hispanoamericana, Antología e introducción histórica, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1970.

Carballo, Emanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, México, Empresas Edit., 1965.

Castagnino, Raúl H. Tiempo y expresión literaria, Buenos Aires, Edit. Nova, 1967.

Coddon Peebles, Gordon. "Notas sobre un proceso: De la novela del superregionalismo a la novela actual en Hispanoamérica", en Primer seminario internacional de

- literatura hispanoamericana, Universidad del Norte Antofagasta, Santiago de Chile, 1969.
- Dussel, Enrique D. "Metafísica de la femineidad. La mujer: ser oprimido", en América Latina, dependencia y liberación, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.
- Editor. "Rostros de la tortura, Rebelión después por Lincoln Silva", en Análisis, Buenos Aires, núm. 518, feb. de 1970.
- Freire, Paulo. Pedagogía del oprimido, México, Siglo XXI, 1970.
- Fuentes, Osvaldo. "Comentario sobre Rebelión después", en Uno por uno, Buenos Aires, enero, 1972.
- Jill Levine, Suzanne. "Pedro Páramo y Cien años de soledad: un paralelo", en La novela latinoamericana, México, Revista de la Universidad de México, vol. XXV, núm. 6, feb., 1971.
- Lukacs, Georg. Die Theorie des Romans (La teoría de la novela), Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, Berlin, Luchterhand, 1971.
- Morán, Fernando. Novela y semidesarrollo (una interpretación de la novela hispanoamericana y española), Madrid, Taurus Edic., 1971.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, México, Fondo de Cultura Económica, 5a. ed. 1967.
- Pla, Josefina. "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 231, Madrid, marzo, 1969.
- Pouillon, Jean. Tiempo y novela, Buenos Aires, Edit. Paidós, 1970.

- Rivarola-Matto, Juan Bautista. "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya", en Cuadernos Americanos, núm. I, México, 1972.
- Romero Bastos, Raúl. "El Paraguay, entre el terror y la revolución", en Cuadernos Americanos, núm. 3, México, mayo/junio, 1970.
- Rosenblat, Angel. Lengua literaria y lengua popular en América, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 1969.
- Rufinelli, Jorge. "Lincoln Silva o los signos de la rebelión", en Marcha, Montevideo, 10 de marzo de 1972.
- Rulfo, Juan. "Talpa", en El llano en llamas, México, Fondo de Cultura Económica, 9a. ed. 1969.
- Varias. "Iberoamérica, tierra de Cenicientas", en Excélsior, México, 26 de junio de 1975.

#### Referencias especiales

- Silva, Lincoln. Carta personal a la autora, Buenos Aires, 12 de julio de 1975.
- "La resurrección de Lázaro", 43., 44., en San Juan 11, Nuevo Testamento, Sagrada Biblia, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1962.

2. RAJATABLA DE LUIS BRITTO GARCIA (VENEZUELA), MEXICO,  
SIGLO XXI, 1971.

---

Britto García, Luis. Los fugitivos (cuentos), Caracas, Edit. Pensamiento Vivo, 1964.

Vela de Armas (novela), Montevideo, Edit. Arca, 1970.

Racha (dibujos), Caracas, Edit. Rocinante, 1970.

Venezuela tuya (obra teatral), Barcelona/Buenos Aires, Edit. Tiempo Nuevo, 1972.

---

Araujo, Orlando. Venezuela violenta, Caracas, Edic. Emperides, 1968.

Aray, Edmundo. "La actual literatura de Venezuela", en Panorama de la actual literatura latinoamericana, Madrid, Edit. Fundamentos, 1971.

Barthes, Roland. El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos, México, Siglo XXI, 1973.

Benedetti, Mario. El escritor latinoamericano y la revolución posible, Buenos Aires, Edit. Alfa Argentina, 1974.

Benedetti, Mario. Letras del continente mestizo, Montevideo, Edit. Arca, 1967.

Benitez Rojo, Antonio. "Rajatabla", en Revista Casa de las Américas, núm. 64, La Habana, 1971.

Borges, Jorge Luis. "La muralla y los libros", en Nueva antología personal, México, Siglo XXI, 1968.

Camus, Albert. Le mythe de Sisyphe (El mito de Sísifo), París, Librairie Gallimard, 1942.

- Carrera, Gustavo Luis. "El tema del petróleo en la novela venezolana", en La novela iberoamericana contemporánea, XIII Congreso internacional de literatura iberoamericana, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.
- Franco, Jean. Introducción a la literatura hispanoamericana, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.
- Hodgart, Matthew. La sátira, Madrid, Biblioteca para el hombre actual, 1969.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. Dialektik der Aufklärung (La dialéctica del esclarecimiento), Frankfurt, Fischer-Verlag, 1971.
- Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk (Análisis literario), Bern and Munchen, Francke Verlag, 1948, 16a. ed. 1973.
- Marcuse, Herbert. One-dimensional man (El hombre unidimensional), U.S.A., Bacon Press, 1964.
- McLuhan, Marshall. La cultura es nuestro negocio, México, Edit. Diana, 1974.
- McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin. The medium is the massage (El medio es el masaje), New York, Bantam Brooks, 1967.
- Monterroso, Augusto. "Cómo me deshice de quinientos libros", en Movimiento perpetuo, México, Joaquín Mortiz, 1972.
- Monterroso, Augusto. "Mister Taylor", en Obras completas (y otros cuentos), México, Joaquín Mortiz, 1959, 3a. ed. 1971.
- Oppenheimer Martin. La guerrilla urbana, México, Edit. Extemporáneos, 1972.
- Ramírez Faría, Carlos. "Rajatabla", en Revista Momento, núm. 734, Caracas, agosto, 1970.

- Revueltas, José. "América Latina: Literatura del 'Tercer Mundo'", en Panorama de la actual literatura latinoamericana, Madrid, Edit. Fundamentos, 1971.
- Savater, Fernando. "Una historia despedazada: Rajatabla", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 276, Madrid, junio, 1973.
- Segal, Alicia. "Rajatabla", en El Nacional (Diario), Caracas, 7 de marzo de 1971.
- Silva Ludovico. "Leyendo Rajatabla", Papel Literario de El Nacional, 7 de junio de 1970.

#### Referencias especiales

- Britto García, Luis. Carta personal a la autora, Caracas, 2 de julio de 1975.
- Illescas, Carlos. Plática con la autora, México, 8 de septiembre de 1975.

3. PARA COMERTE MEJOR DE EDUARDO GUDIÑO KIEFFER (ARGENTINA),  
BUENOS AIRES, EDIT. LOSADA, 1968.

---

Gudiño Kieffer, Eduardo. Fabulario, Buenos Aires, Edit. Losada, 1969.

Carta abierta a Buenos Aires violento, Buenos Aires, Emecé Editores, 1970.

Guía de Pecadores, Buenos Aires, Edit. Losada, 1972.

Será por eso que la quiero tanto, Buenos Aires, Emecé Editores (1975).

---

Anderson Imbert, Enrique. "Formas en la novela contemporánea", en Juan Loveluck. La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 3a. ed., 1969.

Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual, Barcelona, Edit. Planeta, 1970.

Biemel, Walter. Jean Paul Sartre in Selbstzeugnissen und Bild dokumenten, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag, 1964.

Blanco Amor, José. "La novela argentina de hoy y el país real", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 205, Madrid, 1967.

Camus, Albert. El mito de Sísifo. El hombre rebelde, Buenos Aires, 5a. ed. 1967.

Cortázar, Julio. Rayuela, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1963.

Donoso Pareja, Miguel. "Buenos Aires, que dientes tan grandes tienes", en Siempre, núm. 851, México, 15 de oct. de 1969.

- Editor. "Entrevista a: Eduardo Gudiño Kieffer", en Puño y Letra, Revista de creación y análisis, Guayacil, enero, 1975.
- Fuentes, Carlos. La región más transparente, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 2a. ed. aum. 1972.
- Goic, Cedomil. "Estructura de la novela contemporánea", en Primer seminario internacional de literatura hispanoamericana, Universidad del Norte Antofagasta, Santiago de Chile, 1969.
- González León, Adrián. País portátil, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- Ianni, Octavio. Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina, México, Siglo XXI, 1970.
- Lukacs, Georg. Die Theorie des Romans (La teoría de la novela), Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, Berlin Luchterhand, 1971.
- Mafud, Julio. "El machismo en la Argentina", en Mundo Nuevo, núm. 16, París, oct., 1967.
- McLuhan, Marshall. La cultura es nuestro negocio, México, Edit. Diana, 1974.
- McLuhan, Marshall y Fiore Quentin. The medium is the massage (El medio es el masaje), New York, Bantam Books, 1967.
- Morán, Fernando. Novela y semidesarrollo (una interpretación de la novela hispanoamericana y española), Madrid, Taurus Edic., 1971.
- Sarmiento, Domingo Faustino. "Análisis de Facundo", en Vida de Juan Facundo Quiroga, estudio preliminar por don Benito Varela Jácome, 1970.
- Sartre, Jean Paul. L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique (El ser y la nada), París, Gallimard, 1943.

Solero, F. J. ¿Qué es América? Literatura y contorno, Buenos Aires, Edic. Ambito, 1972.

Tamayo Vargas, Augusto. "Lo antiguo y lo novísimo en la picaresca de Eduardo Gudiño Kieffer", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 295, Madrid, enero, 1975.

Varios. Prosa erótica, México, Edit. Samo, 1972.

#### Referencias especiales

Gudiño Kieffer, Eduardo. Carta personal a la autora, Buenos Aires, 3 de julio de 1975.

Gudiño Kieffer, Eduardo. El día en que a Kohah le tocaron la Kolah, inédito, escrito en 1973.

INDICE ONOMASTICO

A

- Abriss der Psychoanalyse, 34  
"Actual literatura de Venezuela, La", 222  
"Actual literatura en Colombia, La", 103  
Actos Tupamaros, 49  
Acusación al imperialismo, 18  
 Adame, Antonio Tenorio, 35, 37  
 Adan Buenosayres, 280  
 Adorno, Theodor, 242  
"Aggressivitat als anthropologisches Problem", 33  
Aggressivitat und kollektive Gewalt, 36  
 Alegría, Ciro, 72  
 Alegría, Fernando, 68, 69, 71, 86, 90, 105, 114, 173  
 Aleph, El, 120  
"Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya", 163  
 Allaz, Tomás G., 47  
América Latina, dependencia y liberación, 174  
América Latina, ¿feudalismo o capitalismo?, 18  
América Latina en su literatura, 60, 86  
"América Latina: Literatura del 'Tercer Mundo'", 224  
América, novela sin novelistas, 72, 76  
 Amorós, Andrés, 97, 98, 99  
"Análisis de Facundo", 182, 280  
 Anderson Imbert, Enrique, 60, 72, 86, 150, 248  
Anti-Dühring, 36  
"Antiguo y lo novísimo en la picaresca de Eduardo Gudiño Kieffer, Lo", 259  
"Antikomunismo en América Latina", 39  
"Antiliteratura", 86  
Aproximaciones a la literatura hispanoamericana, 65  
 Araujo, Orlando, 226  
 Aray, Edmundo, 222, 223  
 Arendt, Hannah, 34, 36, 43, 44  
 Arévalo, Juan José, 39  
"Argentina: El pueblo se enfrenta a la dictadura de los monopolios", 46  
 Arguedas, Alcides, 72  
Ariel, Liberalismo y jacobinismo, 66  
 Arzumanian, A., 13  
 Asturias, Miguel Angel, 78, 80, 152, 172  
 Azuela, Mariano, 70  
Azul..., 65

## B

- Baquero Goyanes, Mariano, 137, 140, 254  
 Barthes, Roland, 204, 205  
 Beauvoir, Simone de, 174  
 Befumo Boschi, Lilliana, 143, 153  
 Bello, Andrés, 63  
 Benedetti, Mario, 75, 161, 206, 213, 219  
 Benítez Rojo, Antonio, 191, 192  
 Biemel, Walter, 292  
 Blanco Amor, José, 247  
 Bolívar, Simón, 44, 45, 63  
 Borges, Jorge Luis, 78, 83, 120, 215  
 Bourricaud, Francois, 38  
 Bravo, Douglas, 43, 45, 236  
Brave New World, 217  
 Britto García, Luis, 16, 28, 29, 82, 87, 95, 118, 186-243,  
 270  
 Brushwood, John S., 79  
 Buchner, Georg, 148, 272, 295  
 "Buenos Aires, qué dientes tan grandes tienes", 262, 292  
 Bueno, Salvador, 65, 67  
 Bustamante, Gregorio R., 40

## C

- Caballero, Fernando, 95  
 Cabrera Infante, G., 86, 89  
 Calabrese, Elisa, 143, 153  
 Campos Cervera, Herib, 150  
 Camus, Albert, 192, 290, 291  
 Carballo, Emanuel, 135  
 Cardoso, Fernando Enrique, 6, 16  
 Carpentier, Alejo, 78, 92, 94  
 Carrera, Gustavo Luis, 223  
Carta abierta a Buenos Aires violento, 244, 281, 285, 286  
 Casaccia, Gabriel, 160  
 Castagnino, Raúl H., 139  
 Castellanos, Rosario, 112  
 Castro, Fidel, 43, 44, 48  
 Ceceña Cervantes, José Luis, 8  
 Cervantes, 155  
Cien años de soledad, 87, 88, 111, 191  
 Coddon Peebles, Marcelo, 76, 173  
Colérico, El, 43  
Colonialismo y enajenación, 27  
Colonialismo y neocolonialismo, 20  
Coloquio sobre la novela hispanoamericana, 75, 94

Collazos, Oscar, 99, 101  
"Comentario sobre Rebelión después", 161  
"Cómo me deshice de quinientos libros", 215  
Condenados de la tierra, Los, 13, 20, 37, 42, 44, 110  
Conquista a la independencia, De la, 7  
Contrarrevolución y revuelta, 20  
Contreras, Mario, 12  
Conversación en la catedral, 89  
Cornu, A., 24  
Corrientes literarias en la América Hispánica, Las, 8, 72  
Cortázar, Julio, 82, 83, 84, 90, 99, 100, 101, 203, 255, 280  
Costa, Omar, 49  
"Crisis y renovación de la novela hispanoamericana", 72  
Crítica de la novela iberoamericana contemporánea, 64, 78, 79  
Cultura es nuestro negocio, La, 199, 271  
Cultura moderna en América Latina, La, 86  
Chamorro, Pedro Joaquín, 40  
Chávez Alfaro, Lizandro, 95  
Che teoría y acción, 48  
Chomsky, Noam, 205

D

Darío, Rubén, 65, 66  
Debray, Régis, 44, 49, 219, 237  
Dependencia y desarrollo en América Latina, 6  
Derbez, Jorge, 32  
Día en que a Kohah le tocaron la Kolah, El, 274  
Dialektik der Aufklärung, 242  
Diario del Che en Bolivia, El, 48, 49  
Díaz del Castillo, Bernal, 7  
Dices or black bones, 109  
Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo  
XX, 135  
Donoso, José, 86  
Donoso Pareja, Miguel, 97, 93, 94, 96, 97, 107, 262, 292  
Don Segundo Sombra, 72  
Doña Bárbara, 72, 73, 74  
Dorfmann, Ariel, 74, 106, 107, 108, 110, 111, 112  
Dos Passos, John, 82, 120  
Dürrenmatt, Friedrich, 276  
Dussel, Enrique D., 174

E

Economic theory and underdeveloped regions, 18

Editor, 133, 166, 246  
Einführung in das Studium von Marx, Engels und Lenin, 25  
Enajenación del hombre moderno, La, 30  
Eliot, T. S., 294  
"Encrucijada del lenguaje", 99  
Enemigo, El, 18  
Engels, Friedrich, 25, 30, 31, 35, 36, 41, 42  
Ensayos de interpretación de la realidad peruana, 3, 8  
Ensayo sobre la liberación, Un, 20, 45  
"Entrevista a: Eduardo Gudiño Kieffer", 246  
"Entrevista con García Márquez", 58  
Escritor latinoamericano y la revolución posible, El, 161, 206  
Estado y la revolución, El, 20, 35, 42  
Estirpe sangrienta, 40  
"Estructura de la novela contemporánea, La", 252  
Estructuras de la novela actual, 137  
Etiología de la delincuencia en Colombia, 39  
Être et le neant, L', 293, 294

## F

Fabulario, 244  
Faletto, Enzo, 6, 16  
Fanon, Frantz, 13, 20, 27, 28, 29, 37, 42, 43, 110  
Faulkner, William, 82  
Ferdinandy, María Magdalena, 60  
Fernández, Macedonio, 247  
Fernández Moreno, César, 60, 86, 102  
Fernández Retamar, Roberto, 102  
Feuerbach, Ludwig, 22, 23, 24  
Fichte, Johann Gottlieb, 20, 22  
Filo del agua, Al, 112  
Fiore, Quentin, 199, 271  
Florit, Eugenio, 150  
"Formas en la novela contemporánea? 86, 248  
Franco, Jean, 86, 188, 189  
Frank, André Guner, 7, 10, 12, 18  
Freire, Paulo, 149  
Freté, Ricardo, 101  
Freud, Sigmund, 33, 34, 77, 118  
Fuentes, Carlos, 60, 71, 72, 77, 84, 85, 86, 87, 91, 135,  
283, 284  
Fuentes, Osvaldo, 161, 164, 170, 172  
Fugitivos, Los, 186  
Furtado, Celso, 14

## G

- Gaitán, Jorge Eliécer, 102  
 Galeano, Eduardo H., 39  
 Galich, Manuel, 103  
 Gallegos, Rómulo, 72, 74  
 García Márquez, Gabriel, 58, 86, 87, 88, 89, 90, 212  
General, General, 131  
 Gerassi, John, 17  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 175  
 Goic, Cedomil, 252  
 González León, Adriano, 62, 74, 95, 277, 278, 285  
 González, Manuel Pedro, 94  
 Goytisolo, Juan, 135  
 Grabendorf, Wolf, 7, 8, 10  
 Graciarena, Jorge, 10  
Grado cero de la escritura, El, 205  
 "Gran Burundún Burundá ha muerto, El", 103  
Great fear in Latin America, The, 17, 18  
 Greene, Félix, 18  
 Green, Gil, 45, 46  
 Grossmann, Rudolf, 60  
Guatemala país ocupado, 39  
 Gudiño Kieffer, Eduardo, 82, 83, 87, 244-298  
 Guevara, Ernesto Che, 48, 49, 63, 110, 279  
 "Guerra de guerrillas en Venezuela", 45  
 "Guerra de guerrillas: un método", 48, 49  
 Guerrilla urbana, La, 237  
Guía de pecadores, 244  
 Guiraldes, Ricardo, 72  
 Gurmendez, Carlos, 22, 27  
 Gutiérrez Santos, Luis, 19

## H

- Hablan los jóvenes de América Latina, 45, 46  
 Hacker, Friedrich, 50  
 Hamilton, Carlos D., 68  
 Harss, Luis, 62, 72  
 Hartmann, Nicolai, 22  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 20, 22, 23  
 Henríquez Ureña, Pedro, 8, 59, 61, 69, 72  
 Hernández, José, 62  
 Hess, Moses, 24  
Hijo de hombre, 80, 81, 113  
 Hirschmann, Albert O., 14  
Historia de la conquista de Nueva España, 7

Historia de la literatura española, 61  
Historia de la literatura hispanoamericana, 61  
Historia de las literaturas de vanguardia, 76  
"Historia despedazada: Rajatabla, Una", 200  
Historia personal del "boom", 86  
Hodgart, Matthew, 217  
Hombres de a caballo, Los, 95, 121  
Hombres de maíz, 79  
Hora del sol, 244  
Horkheimer, Max, 242  
Ho-Tschi-Minh, 44  
Huasipungo, 72  
Huizer, Gerrit, 42  
Huxley, Aldous, 217

I

Ianni, Octavio, 10, 15, 40, 41, 275  
"Iberoamérica, tierra de Cenicientas", 176, 177  
Icaza, Jorge, 72, 172  
"Idea de la alienación en Hegel, Feuerbach y Marx, La", 22  
Ideas estéticas de Marx, Las, 98  
Ideologías de la burguesía industrial en sociedades dependientes, 16  
Ideologies of economic development in Latin America, 14  
Iglesia contra la pared, La, 47  
Illescas, Carlos, 34, 65, 102, 105, 116, 238  
"Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual", 64  
Imaginación y violencia en América, 74, 106  
Imperialismo, El, 13  
Imperialismo, etapa superior del capitalismo, El, 13  
Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina, 6, 10, 22  
Intelectuales y desarrollo en América Latina, 17  
"Intento de aproximación al realismo mágico, Un", 79  
"Intercomunicación y nueva literatura", 102  
Introducción a la literatura hispanoamericana, 189  
Introducción a la novela contemporánea, 97

J

Jara Cuadra, René, 68, 76  
Jaramillo Levi, Enrique, 101, 104  
Jean Paul Sartre in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 292  
Jill Levine, Suzanne, 82, 151

Jonesco, Eugene, 234  
Joyce, James, 82, 115, 118, 137  
"Juego de espejos enfrentados, Un", 99  
Jung, C. G., 265  
Juventud y Violencia, 35

K

Kafka, Franz, 117, 191, 203, 270  
Kaiser, August, 33  
Kayser, Wolfgang, 190  
Kennedy, John, 17

L

Laberinto de la soledad, El, 28, 159  
Laclau, Ernesto, 18  
Lafforgue, Jorge, 64, 71  
Lara Sáenz, Leoncio, 43  
Lateinamerika ein zweites Vietnam?, 45  
Lateinamerika - wohin? Informationen und Analysen, 7  
Latinoamérica en el siglo XX, 12  
Latinoamérica y el mundo, 19  
Lavín Cerda, Hernán, 101  
Lengua literaria y lengua popular en América, 145  
Lenín, V. I., 13, 20, 25, 31, 35, 42  
Letras del continente mestizo, 213, 219  
"Leyendo Rajatabla", 205  
"Lincoln Silva o los signos de la rebelión", 131  
Literatura en la revolución y revolución en la literatura,  
99, 101  
Literatura hispanoamericana, 150  
Literatura y realidad en América Latina, 101  
Literatura y revolución, 90, 105, 114  
Lorenz, Gunter W., 80, 81, 89  
Lorenz, Konrad, 33  
Los de abajo, 69, 70, 71, 74  
Loveluck, Juan, 72, 75, 77, 78, 86, 99, 248  
Lukacs, Georg, 98, 155, 291  
Lumpenburguesía: Lumpendesarrollo, 7

Ll

Llano en llamas, El, 164

"Machismo en la Argentina, El", 264  
 Mafud, Julio, 264, 277  
Manhattan transfer, 120  
Mann, Thomas, 137  
 Marcuse, Herbert, 20, 45, 141, 241, 242  
 Marechal, Leopoldo, 78, 280  
 Mariátegui, José Carlos, 8, 9, 10  
 Marini, Ruy Mauro, 19, 46  
 Martí, José, 44, 63  
 Martínez, José Luis, 60  
Martín Fierro, 62  
 Marx, Karl, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 35, 41, 42  
 "Más allá del principio del placer", 33  
 McLuhan, Marshall, 199, 271  
Medium is the message, The, 199, 271  
 Meluk, Alfonso, 39  
 "Metafísica de la femineidad. La mujer ser oprimido", 174  
 "Metamorfosis de su excelencia, La", 103  
 Meza, César, 42  
 "Miguel Angel Asturias entre sus contemporáneos", 79  
 Miller, Adam David, 109  
 "Mister Taylor", 216, 226  
Mito de Sísifo, El. El hombre rebelde, 290  
 Molina Enríquez, Andrés, 9  
 Monteforte Toledo, Mario, 48  
 Mongerroso, Augusto, 212, 215, 216, 226  
 Morales, Arqueles, 103  
 Morán, Fernando, 172, 173, 280  
Movimiento perpetuo, 215  
Muerte de Artemio Cruz, La, 87, 193  
Mundo es ancho y ajeno, El, 72  
 "Muralla y los libros, La", 215  
 Musil, Robert, 82, 267  
 Myrdal, Gunnar, 18  
Mythe de Sisyphe, Le, 192  
Mythos vom Aggressionstrieb, Der, 33

N

Narradores de esta América, 78  
 "Narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha, La", 161  
 Neruda, Pablo, 69  
Noche de Tlaltelolco, La, 104  
Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, 143  
 "Notas sobre un proceso: de la novela del superrealismo a la novela actual en Hispanoamérica", 76, 173  
 "Novela actual de Hispanoamérica, La", 68  
 "Novela argentina de hoy y el país real, La", 247

Novela de la violencia, La, 34  
Novela hispanoamericana, La, 72, 75, 77, 84, 248  
"Novela hispanoamericana en el contexto de la internacional, La", 94  
Novela hispanoamericana siglo XX, La, 68, 71  
"Novela hispanoamericana y la nueva técnica, La", 75  
Novela iberoamericana contemporánea, La, 223  
"Novela latinoamericana, La", 82  
Novela y semidesarrollo, 173  
Novelistas contemporáneos hispanoamericanos, 69  
Nuestra América, 63  
Nuestros, Los, 62  
Nueva antología personal (Borges), 215  
Nueva izquierda ¿Anarquista o marxista?, La, 46  
"Nueva literatura guatemalteca", 103  
Nueva novela hispanoamericana, La, 60, 85  
Nueva novela latinoamericana, La, 64, 72, 75, 77, 87  
"Nuevos novelistas, Los", 78, 82, 86  
Nuevo Testamento, 162

O

Obra crítica, 59  
Obras completas (y otros cuentos) (Monterroso), 216  
Obstacles to development in Latin America, 14  
Ocampo, Aurora M, 79, 88  
Oficio de tinieblas, 112  
Ökonomisch-philosophische Manuskripte (1844), 25  
One-dimensional man, 242  
Oppenheimer, Martin, 237, 238

P

País portátil, 62, 74, 95, 110, 116, 120, 160, 176, 204, 209, 251, 285  
"Palacio del sol, El", 63  
Panorama de la actual literatura latinoamericana, 103, 222, 224  
Pappenheim, Fritz, 30, 31  
Para comerte mejor, 83, 111, 112, 113, 244-298  
"Paraguay entre el terror y la revolución, El", 154  
Pariser Manuskripte, 25  
Pasajes de la guerra revolucionaria, 48, 49  
Paz, Octavio, 28, 91, 159  
Pedagogía del oprimido, 149  
Pedro Páramo, 72, 82, 111, 151, 191

Phänomenologie des Geistes, 23  
Philosophie des deutschen Idealismus, Die, 22  
Picón-Salas, Mariano, 7  
Piel negra, máscaras blancas, 28  
Pla, Josefina, 161  
Plack, Arno, 33  
Planteamiento de la necesidad del cambio estructural en América Latina, 19  
Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina, 11  
Poniatowska, Elena, 104  
Potencial revolucionario del campesino en América Latina, El, 47  
Pouillon, Jean, 165  
Primer seminario internacional de literatura hispanoamericana, 76, 173, 252  
Problemas para el narrador latinoamericano, 101  
Proceso, El, 270  
Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, 75  
Prometeo encadenado, 32  
Prosa erótica, 269  
Prosa joven de América Hispana, 91  
Proust, Marcel, 82, 117  
Psicología de las masas, 33, 34  
Puig, Manuel, 75  
Puigros, Rodolfo, 18  
"Puñado de tierra, Un", 150

Q

¿Qué es América? Literatura y contorno, 286

R

Racha, 186  
Rajatabla, 16, 110, 117, 120, 186-243, 253, 260, 270, 297  
Rama, Angel, 101, 104  
Ramírez Faría, Carlos, 235  
Rayuela, 83, 84, 94, 113, 116, 192, 255, 280  
Raza de bronce, 72  
"Realismo ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático", 98  
Realismo ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?, 98  
Rebelión después, 61, 73, 79, 80, 81, 112, 116, 118, 130-185, 192, 201, 202, 204, 209, 211, 218, 220, 226, 227, 230, 236, 239, 243, 252, 260, 273, 276, 297

Reformismo y revolución en el pensamiento latinoamericano, 9  
Región más transparente, La, 283, 284  
"Resurrección de Lázaro, La", 162  
Revolución en la revolución, 27, 44  
Revueltas, José, 224  
Río del Este, El, 95  
Rivarola Matto, José María, 160, 163  
Rivas Iturralde, Vladimiro, 101  
Rivera, José Eustasio, 72, 73  
Roa Bastos, Augusto, 64, 80, 81, 160  
Rodó, José Enrique, 66, 67  
Rodríguez Monegal, Emir, 75, 78, 82, 86, 87, 99  
Romero Bastos, Raúl, 154, 163  
Rosenblat, Angel, 145  
"Rostros de la tortura", 133, 166  
"Rubí, El", 63  
"Rudolf Grossmann: Geschichte und Probleme der lateinamerika  
nischen Literatur!", 60  
Rufinelli, Jorge, 131, 132, 148  
Rulfo, Juan, 82, 91, 152, 164

S

Sábato, Ernesto, 82, 83, 111  
Sánchez, Luis Alberto, 72, 75, 76  
Sánchez Vásquez, Adolfo, 98  
Sarmiento, Domingo Faustino, 280, 287  
Sartre, Jean Paul, 20, 42, 82, 99, 293, 294  
Sátira, La, 217  
Satrapía en el Caribe, Una, 40  
Savater, Fernando, 200, 202  
Schelling, Friedrich Wilhelm, 20, 21, 22  
Schleifstein, Josef, 25, 26, 27, 29  
Schulmann, Ivan A., 75, 84  
Secreto de la alienación, El, 22  
Segal, Alicia, 225  
Segundo sexo, El, 174  
"Seis ensayos en busca de nuestra expresión", 59  
Senghaas, Dieter, 35  
Señal de Caín, La, 37  
Señas de identidad, 116, 135, 136, 192, 193  
Señor Presidente, El, 79  
Será por eso que la quiero tanto, 244, 281  
Silva, Lincoln, 61, 63, 67, 73, 79, 81, 82, 87, 130-185, 218,  
227  
Silva, Ludovico, 205  
Sobre héroes y tumbas, 83, 84  
Sobre la violencia, 34

Sogenannte Böse, Das, 33  
Solero, F. J., 286  
Sorel, George, 43  
Sosa, Ignacio, 12  
Sprachliche Kunstwerk, Das, 190  
Suárez, Carlos, 46  
Subdesarrollo y revolución, 19  
Superexplotación, dependencia y desarrollo, 8

T

"Talpa", 164  
Tamayo Vargas, Augusto, 259, 260  
"Tema del petróleo en la novela venezolana, El", 223  
"Temas del novelista hispanoamericano, Los", 75  
Tercer mundo vs. imperialismo, 19  
Terror Mythos-Realität Analyse, 50  
Texte zu Methode und Praxis, 25  
Theorie des Romans, Die, 155, 291  
Tiempo y expresión literaria, 139  
Tiempo y novela, 165  
Tientos y diferencias, 92  
"Tierra y mundo en la novela contemporánea", 68  
Torre, Guillermo de, 76  
Trágame Tierra, 94  
Traición de Rita Hayworth, La, 95  
Tres tristes tigres, 89  
Tse-Tung, Mao, 44  
Túnel, El, 83, 111  
Tupamaros, Los, 49  
Tupamaros, M. L. N.

U

"Unidad y diversidad", 60  
Uricoechea, Fernando, 17, 19

V

Valbuena Briones, Angel, 61  
Valera, Juan, 63  
Varela Jácome, Benito, 280  
Vargas Llosa, Mario, 86, 89, 90, 99, 143, 205  
Varias, 176, 177

Varios, 19, 45, 46, 75, 103, 269  
Vela de armas, 95, 186, 238, 239  
Venezuela tuya, 186  
Venezuela violenta, 226  
Vida de Juan Facundo Quiroga, 280  
Villegas, Abelardo, 9, 11  
Viñas, David, 95, 121  
"Violencia en América Latina, La", 38  
"Violencia en América Latina ¿Alternativa o imperativo?, La",  
43  
"Violencia en Centro-América, La", 48  
Violencia en Ecuador, La, 107  
Violencia y enajenación, 39  
Vorágine, La, 72, 73, 74  
Vuskovic, Pedro, 18

W

Wertham, Fredic, 37  
Wesen des Christentums, 24  
Woyzeck, 148, 272

Y

Yáñez, Agustín, 78, 91, 112

Z

Zahar, Renate, 27, 29  
Zalamea, Jorge, 103  
Zea, Leopoldo, 18, 19  
Zeitgenössische Literatur in Lateinamerika, Die, 80

## INDICE ANALITICO

### A

- Absurdo (Lo),  
-y la rebelión en Camus, pp. 290-291  
-en Silva, pp. 157-160, 173  
-en Britto, pp. 192-193  
-en Gudiño, pp. 290-291
- Agresión (La), pp. 32-34
- Alegoría (La), pp. 138, 160, 216
- Alienación (La),  
-su definición, p. 21  
-concepto filosófico de Schelling, pp. 21, 22  
-concepto filosófico de Hegel, pp. 21-23  
-concepto filosófico de Feuerbach, pp. 22, 23  
-concepto filosófico de Hess, p. 24  
-por la tortura, p. 166  
-en la nueva novela, p. 90
- Aliteración (La), p. 258
- Americanismo (El),  
-en el modernismo, p. 67  
-en el siglo XIX, p. 39
- Análisis (El),  
-Autoanálisis del personaje  
  en la novela de la violencia, pp. 115-116
- Antiimperialismo (El),  
-en la conciencia latinoamericana actual, pp. 16-21, 46  
-en la literatura latinoamericana, p. 67  
-en la novela de la violencia, pp. 109-110, 137
- Antinovela (La), p. 77
- "Anti-nueva-novela" (La), p. 211
- Arte por el arte (El), pp. 65, 69
- Atmósfera (La),  
-de violencia, pp. 97, 113, 126-127, 149, 202-203, 229, 239  
-de incomunicación, p. 267  
-de erotismo, p. 268  
-de la ciudad, pp. 245, 280-288  
-en la novela de la violencia, pp. 79, 82, 113, 118, 147-148  
-mítica, p. 118

### B

- Bilingüismo (El),  
-en el Paraguay, p. 144

- Boom (El),
  - de la literatura latinoamericana, pp. 86, 90, 102
- Burguesía (La),
  - su ideología, p. 17
  - y clases sociales, pp. 11, 172, 233-236
  - antagonismo de clases, p. 29

## C

- Capital (El),
  - su papel en la sociedad capitalista, pp. 15-16
  - y el poder político, p. 15
  - desenmascaramiento de su función en la novela de la violencia, p. 1175
- Capitalismo (El),
  - e imperialismo, pp. 11-13
  - y teoría, p. 16
  - explotación capitalista, pp. 25-26
- Central Intelligence Agency (CIA)
  - su desenmascaramiento en la novela de la violencia, pp. 156, 174-176
- Ciencias sociales (Las),
  - y literatura, p. 98
  - y la novela de la violencia, pp. 100, 104
- Civilización (La),
  - y barbarie en la novela regional, p. 73
  - y barbarie en la novela de la violencia, pp. 74, 286-288
  - y proceso de cambio, p. 193
- Collage cubista (El), 258
- Colonialismo (El),
  - y herencia literaria, pp. 188-189
- Conciencia (La),
  - americana, pp. 67-68, 83
  - metafísica, p. 80
- "Contextos" (Los),
  - concepto de Sartre, pp. 92, 98, 99, 293-294
- Corrupción (La),
  - política, pp. 154-162, 169
  - y ciencia, p. 199
- Cosmopolitismo (El),
  - en el modernismo, p. 67
  - "nuevo", p. 86
- Costumbrismo (El),
  - del siglo XIX, pp. 62, 64
  - en la novela de la violencia, pp. 62, 115, 148, 172
- Crítica (La),
  - su papel en la novela de la violencia, pp. 148, 197, 212-220, 247, 270-271

## D

- Desarrollo (El),  
 -e imperialismo, p. 11  
 -y dependencia, pp. 13, 14, 18  
 -del subdesarrollo, pp. 9-10  
 Doctrina Monroe (La), p. 12  
 Documentación (La),  
 -y novela de la violencia, pp. 104, 105

## E

- Ejército (El),  
 -entrenamiento anticomunista, p. 40  
 -y autoridad buernamental, p. 50  
 Emancipación (La),  
 -del proletariado, p. 29  
 -de la mujer, pp. 276-278  
 Enajenación (La),  
 -su definición, p. 21  
 -concepto en Marx, pp. 23-27  
 -colonial, pp. 27-28  
 -y conciencia, p. 29  
 -y su abolición, p. 29  
 -como estado mental, p. 30  
 -aspectos aislados de ella, p. 30  
 -y relación humana, pp. 118-119  
 -en el niño, p. 198  
 -autoenajenación, p. 26  
 -lucha enajenada, p. 198  
 -y burocracia, p. 195  
 -de la belleza, pp. 273-274  
 -por el consumo, pp. 225, 264-274  
 -y violencia, pp. 38, 112  
 -y novela de la violencia, pp. 97, 112  
 -de los torturadores, p. 180  
 -y estética, p. 196  
 -e imperialismo, pp. 172, 175  
 Epica (La),  
 -sus substancias (Kayser), p. 190  
 Espacio (El),  
 -en la novela de la violencia, pp. 117-118  
 -en Silva, pp. 139-140  
 -en Britto, pp. 196, 198, 210  
 -en Gudiño, pp. 252, 281  
 Espejismo (El),  
 -en García Márquez, p. 88  
 -en Britto, p. 200  
 -en Gudiño, pp. 250-251

- Estado (El), (Véase Violencia y...)
- Estética (La),
- y "contextos", p. 98
  - y visión poética en Silva, p. 143
- Estructura "musical" (La),
- en Silva, pp. 140-141
  - en la novela de la violencia, p. 116
  - el contrapunto, pp. 116, 253
  - el "leitmotiv", p. 141
- Existencialismo (El),
- de Sartre y la novela latinoamericana, p. 82
  - de Sartre y su influencia en Gudiño, pp. 293-294
- Explotación (La),
- colonial, p. 78
  - económica, pp. 10-15, 16-18
  - política, pp. 14-15
  - cultural, p. 15
  - capitalista, pp. 25-26
  - racial (Fanon), p. 28
- Expresionismo (El),
- en Rebelión después, p. 147
  - su visión de la ciudad, p. 283

## F

- Feudalismo (El),
- estructuras feudales en las colonias, p. 8
- Fiesta (La),
- definición de O. Paz, p. 159
  - en Rebelión después, pp. 159-160
- Formalismo (El),
- literario, p. 114
- Freudismo (El), p. 77

## G

- Guerrilla (La), Guerrilleros (Los),
- su definición, pp. 47-48
  - urbana, pp. 49, 237-240
  - rural, p. 49
  - en la novela de la violencia, pp. 113, 120-121
  - acciones y organización guerrilleras en la novela de la violencia, p. 120
  - País portátil, pp. 74, 110, 120
  - Rebelión después, pp. 182-185
  - Rajatabla, pp. 195, 236-243

- Para comerte mejor, p. 279  
-testimonios guerrilleros, p. 49

## H

- Humor (El),  
-humor negro en Monterroso, p. 212  
    en Britto, p. 212  
-y violencia, pp. 212, 213

## I

- Idealismo (El), p. 21  
Ideología marxista (La), (véase Marxismo)  
Iglesia (La),  
-y el mantenimiento del status quo, p. 47  
- como instrumento de administración colonial, p. 9  
-y renovación, p. 47  
-y lenguaje en Rebelión después, p. 145  
-unión Iglesia-Estado en Rebelión después, p. 160  
-y hechos revolucionarios en  
    Para comerte mejor, p. 279  
Imperialismo (El),  
-clásico, p. 12  
-neoimperialismo, p. 12  
-sus consecuencias, pp. 13-16  
-expansionismo imperialista, p. 13  
-su plan estratégico, p. 50  
-su fenómeno en la novela de la violencia, pp. 74, 77  
-en Panamá, p. 104  
-en la visión poética de Rajatabla, pp. 195, 224-229  
-y la explotación de la tierra, pp. 220-223  
-sus consecuencias en personajes de la  
    novela de la violencia, pp. 172-182, 230, 233-236  
-su desenmascaramiento en la novela de la  
    violencia, pp. 179-182, 195  
-y ciudad en la novela de la violencia, p. 111  
-e industrialización, p. 14  
-y manipulación, p. 270  
Indio (El),  
-tema del.... en Rebelión después, p. 172

## J

- Jitanjáfora (La), pp. 209, 257

## L

- Lenguaje (El),  
 -neologismos, p. 262  
 -el lunfardo, p. 262  
 -su función social en la novela de la violencia, p. 103
- Liberación de la mujer (La), pp. 176-177
- Libre asociación (La),  
 -de ideas (Freud), p. 116  
     en el surrealismo francés, p. 116  
     en la novela de la violencia, p. 116
- Lingüística (La),  
 -y literatura, p. 98
- Literatura (La),  
 -comprometida; de combate, pp. 69, 80, 99-101  
 -de compromiso, concepto de Sartre, pp. 91-100  
 -social, p. 101  
 -revolucionaria, p. 105  
 -chicana, 106  
 -negra pp. 106, 109  
 -del Tercer Mundo, pp. 189, 224
- Lumpemproletariado (El),  
 -en la novela de la violencia, pp. 110, 119

## M

- Marxismo (El),  
 -doctrina marxista, pp. 26, 30, 31  
 -doctrina marxista en Rebelión después, p. 184  
 -y la literatura europea, 71
- Materialismo (El),  
 -antropológico, p. 23  
 -dialéctico e histórico, p. 30
- Matriarcado (El), pp. 264-266
- Medios (Los),  
 -masivos, p. 199  
 -de la comunicación, pp. 273, 275
- Metáfora (La), pp. 144, 211, 216, 257
- Militares (Los),  
 -sus métodos en Rebelión después, pp. 154-159  
 -el "arte militar", p. 225  
 -sus métodos en Rajatabla, pp. 224-225  
 -en el Tercer Mundo, p. 41  
 -su lenguaje en Rebelión después, p. 144
- Mito (El),  
 -mitos en Joyce, p. 118  
     en Freud, p. 118  
     en la novela de la violencia, p. 118

- del Edipo, pp. 118, 155, 156, -64
- mitología griega, p. 158
- Modernismo (El),
  - y la novela de la violencia, pp. 65, 115
  - homenaje al modernismo en Para comerte mejor, p. 260
  - en Rebelión después, p. 147
- Monólogo interior (El),
  - en Joyce, pp. 115, 137
  - en Th. Mann, p. 137
  - en la novela de la violencia, p. 115
  - en Rebelión después, p. 137
  - en Rajatabla, p. 229
  - en Para comerte mejor, p. 252
- Muerte (La),
  - como tema en Pedro Páramo, p. 82
  - como tema en Rebelión después, pp. 150-154, 162-172

## N

- Narrador (El),
  - testigo, pp. 82, 163, 171, 229, 246
- Naturalismo (El),
  - en Rebelión después, p. 148
- Nihilismo (El), pp. 196, 243
- Novela (La),
  - naturalista, p. 70
  - realista, p. 70
  - criollista, p. 72
  - indianista, indigenista, p. 72
  - gauchesca, p. 72
  - costumbrista, p. 70
  - regional, pp. 70-72, 96, 96
  - de la revolución mexicana, pp. 69-70
  - dentro de la novela, p. 163
  - antiimperialista, p. 73
  - nueva novela, pp. 85, 86-90, 114
    - y violencia, pp. 108-111
    - su estructura, p. 114
    - y universalismo, p. 188
  - novísima novela, pp. 90-97
  - nouveau roman, p. 85
  - de la violencia, definición, pp. 95, 97
- Nueva izquierda (La),
  - filosofía de la..., p. 30
  - y la lucha estudiantil, pp. 43-44
  - su influencia en la literatura actual en la América Latina, p. 94

- su influencia en Rebelión después, p. 184
- su influencia en Rajatabla, p. 236

O

- Oligarquía (La), p. 16
- Onírico (Lo),
- en el surrealismo, p. 170
  - en el realismo mágico, p. 170
  - en Rebelión después, pp. 166, 170
  - en Rajatabla, pp. 198-199
  - en Para comerte mejor, p. 267
- Oposición (La),
- parlamentaria en Rebelión después, p. 183

P

- Personaje (El), (en la novela de la violencia)
- individual, p. 118
  - colectivo, pp. 119-200, 163
  - político, pp. 164, 171, 174, 183
  - testigo, p. 170
  - espectador, pp. 229-230
  - antihéroe, p. 165
  - la mujer-objeto, pp. 174, 175
  - el hombre nuevo, pp. 184, 233
  - la mujer nueva, pp. 176-177, 275
- Picaresca (La),
- lo picaresco en Rebelión después, p. 160
  - lo picaresco en Para comerte mejor, p. 259
- Poesía (La),
- gauchesca, p. 62
  - modernista, p. 65
  - prosa-poesía en el modernismo, p. 144
  - en Rebelión después, p. 144
  - en Rajatabla, p. 207
- Policía (La),
- su papel en Rebelión después, pp. 97, 156
  - guardia personal del Mburubichá, pp. 178-179
  - represión policiaca en Rajatabla, p. 144
  - en Rebelión después, p. 156
  - y autoridad gubernamental, p. 50
  - en el Tercer Mundo, p. 38
  - sus métodos en Rajatabla, pp. 238-241
- Prosa (La),
- de los civilizadores, p. 63

Publicidad (La),  
-sus efectos, pp. 270-273

## R

Realismo (El),  
-burgués, p. 77  
-socialista, p. 77  
-mágico, pp. 79-82  
    en Rebelión después, pp. 147, 151-152, 158  
-crítico, p. 93  
-nueva concepción del..., p. 104  
Rebelión (La),  
-su espíritu, pp. 171-172  
Regionalismo (El), p. 68  
-lo regional en Rebelión después, p. 172  
Revolución (La),  
-social, p. 29  
-cubana, pp. 30, 48  
-mexicana, p. 42  
-francesa, pp. 9, 186  
-venezolana, p. 236  
-pre-revolución, p. 185  
-movimiento de la..., en Rebelión después, pp. 183-184  
-actividad revolucionaria, en Rajatabla, pp. 237-241  
-espiritual del Tercer Mundo, p. 105  
Romanticismo (El), p. 61

## S

Sátira (La),  
-lo satírico en Rebelión después, p. 160  
-en Rajatabla, pp. 214-219  
-y crítica, p. 218  
-aforismos satíricos, p. 215  
-lo satírico en Para comerte mejor, pp. 260-261  
Sexo (El),  
-y la mitología en Rebelión después, p. 165  
-y enajenación, pp. 174-176  
Sincopas (Las), p. 209  
Socialismo (El),  
-como meta de la guerrilla actual, p. 48  
-ideología socialista en la novela  
    de la violencia, p. 108  
Sociedad (La),  
-desarrollada, p. 16

- subdesarrollada, pp. 16, 19
- capitalista, p. 29
- manipulada, pp. 271-272
- de consumo, pp. 271-272
- Subdesarrollo (El), pp. 16, 20
- Surrealismo (El), pp. 77, 116, 258

## T

- Técnicas cinematográficas (Las),
  - en la novela de la violencia, pp. 88, 120-121, 125, 158-159
  - el montaje, pp. 120, 141-142, 158, 201
  - el fade-out, pp. 120, 142, 202
  - el close-up, pp. 121, 142, 202
  - el flash-back, pp. 121, 142, 201, 251
  - el flash-forward, pp. 121, 142, 201, 251
  - el slow-up, p. 142
- Tercer Mundo (El), p. 50
  - identificación latinoamericana, p. 19
  - y no-excentricidad, p. 19
  - y violencia física, p. 32
  - y violencia oculta, pp. 37, 40
  - su identificación en la novela de la violencia, pp. 89-90, 100, 101, 106, 189, 193, 236, 243
  - solidaridad con el... en Rebelión después, p. 149
  - y educación, p. 149
  - y personaje-víctima, p. 168
  - y literatura latinoamericana, p. 189
- Terror (El),
  - en el Tercer Mundo, p. 38
  - y terrorismo, p. 50
    - su identificación
    - en la novela de la violencia, p. 97
    - en Rebelión después, pp. 97, 138, 157-158, 169
    - personificado, pp. 158, 161-162
    - en Rajatabla, pp. 224-229, 238-240
    - contra-terrorismo, p. 238
- Testimonio (El),
  - de la novela de la violencia, p. 102
  - de la novela en Colombia, pp. 102-103
  - en la literatura moderna, p. 103
  - en la literatura revolucionaria, p. 103
  - en Rebelión después, pp. 133, 171
  - en Rajatabla, pp. 188, 193, 221, 229, 234
- Tiempo (El),
  - su concepto en Proust, p. 117
  - en la novela de la violencia, pp. 116, 117
  - en Rebelión después, pp. 134, 139-140, 150, 172, 185

- en Rajatabla, pp. 192, 196
- en Para comerte mejor, pp. 251-252
- y lenguaje, pp. 209-210
- ilógico, p. 210
- Tortura (La),
  - en la América Latina, p. 38-40
  - en Paraguay, p. 132
  - en Rebelión después, pp. 118, 146, 156-158
  - en Rajatabla, pp. 227-228
  - torturadores (Los) en Rebelión después, pp. 146, 179-180

## U

- Utopía (La), pp. 217-218
  - Antiutopía, p. 217

## V

- Vanguardia (La),
  - literaria, pp. 70-71
  - social, p. 206
  - y la novela de la violencia, p. 115
- Violencia (La),
  - su definición, p. 32
  - histórica, pp. 34-35, 149-154, 220-223
  - cultura de la..., pp. 15, 116, 224-226, 269-278, 285-286
  - estatal (del Estado), pp. 35-37, 97, 117, 155-156, 161, 181, 182, 224
  - sus instrumentos, pp. 35-36
  - y colonialismo, p. 37
  - testimonios de la..., pp. 38-40
  - estructural, p. 41
  - institucional, p. 41
  - y la novela de la violencia, pp. 114-122
  - y expresión literaria, 97, 107, 113, 115, 146, 206
  - vertical y social, pp. 107-110
  - horizontal e individual, pp. 107, 110-112
  - inespacial e interior, pp. 107, 112, 289
  - estética, narrativa, pp. 107, 113, 115
  - y el concepto temporal en la novela de la violencia, pp. 117-118, 121-122, 161-162
  - y lenguaje, pp. 146-147
  - su dialéctica, pp. 161, 185, 240
  - y comunicación humana, pp. 180-181
  - sexual, p. 181
  - y la ciudad, pp. 226, 280-288, 289
  - urbana, p. 239

- y naturaleza, p. 223
- sus leyes y condiciones, p. 241
- implícita, p. 191
- explícita, p. 191
- autodestructiva, pp. 81, 113
- revolucionaria, p. 50
- juvenil, p. 43
- contra-violencia, pp. 41-50, 95, 97, 113, 185, 236-243,  
263
- concepto de la contra-violencia en
 

Marx, pp. 41-42	Fanon, p. 43
Engels, p. 42	Sorel, p. 43
Lenin, p. 42	Arendt, p. 43
Sartre, p. 42	
- antiimperialista, pp. 48-50



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR  
CENTRO DE ENSEÑANZA  
PARA EXTRANJEROS