



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Poéticas narrativas de lo siniestro
a partir de tres novelas latinoamericanas del siglo XXI

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

Karla Denisse Urbano Gómez

Tutor principal:

MTRA. FRANÇOISE ELIZABETH PERUS COINTET
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

Comité tutor:

DR. JOSÉ EDUARDO SERRATO CÓRDOVA Instituto de Investigaciones Filológicas

DRA. LAURETTE GODINAS Instituto de Investigaciones Bibliográficas

DR. JULIO PREMAT Université Paris 8-Institut Universitaire de France

DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA
Colegio de Estudios Latinoamericanos-Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2022



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.

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Programa de Becas Nacionales de CONACYT.

Para Carlos
con amor, admiración y complicidad.

Para mamá y papá
con infinita gratitud y devoción.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: EL CONCEPTO DE LO SINIESTRO.	21
I.1. La parcela semántica.	22
I.2. Castración, sujeto, deseo y trauma.	31
CAPÍTULO II: LO SINIESTRO ES LO QUE LA NOVELA NO QUIERE DECIR, PERO CONDICIONA AQUELLO QUE DICE.	55
II.1. Dicción.	62
II.1.1. Giro subjetivo.	63
II.1.2. <i>Nachträglichkeit/après coup</i> .	65
II.1.3. <i>Acting out</i> .	68
II.2. Ficción.	70
II. 2.1. Siniestro, ominoso, <i>unheimlich</i> y trauma.	72
II. 2.2. Materias primas.	76
CAPÍTULO III: LA HERIDA DESVELADA.	84
III. 1. De lo privado a lo público: la conexión inextricable entre el trauma individual y el colectivo.	87
III. 2. Ocultar y mostrar lo siniestro.	108
CAPÍTULO IV: ARCHIVAR, BUSCAR Y ESCRUTAR EL TRAUMA.	128
IV.1. Citas/ <i>doxa</i> y el motivo de la búsqueda como una forma de elaborar el trauma.	134
IV.2. El Archivo: una deconstrucción <i>unheimlich</i> de la violencia.	147
CAPÍTULO V. EL CADÁVER ES EL MENSAJE. MATERIAS PRIMAS DE LA POÉTICA DE LO SINIESTRO.	176
V.1. Los ojos hidrónicos de Ismael.	187
V.2. La voz del trauma.	194
CONSIDERACIONES FINALES	207
BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA	217
BIBLIOHEMEROGRAFÍA CONSULTADA	225

AGRADECIMIENTOS

Todo trabajo de investigación comienza con un interés personal, pero eventualmente se convierte en una labor compartida, en donde no sólo se reúnen periodos desventurados y estimulantes por igual, sino que también se arraciman aprendizajes y afectos necesarios para dirigir al autor y al estudio hacia un puerto seguro. No es melindroso decir, entonces, que la mayor fortuna otorgada a quienes realizamos dicha tarea es contar con la tenaz y entrañable compañía de profesores, amigos y familia. Felizmente, la anterior es mi privilegiada situación.

Mi tesis jamás habría llegado a un término decoroso de no ser por la paciencia y compromiso de mi comité tutorial, integrado por Françoise Perus, mi asesora, cuyo rigor y genialidad excepcionales fueron faros para orientar los derroteros aciagos de la investigación; Eduardo Serrato, cotutor, quien con seguridad, sabiduría y confianza en mis intuiciones dotó al trabajo de fortaleza; y Laurette Godinas, cotutora, cuyo cariño e inteligencia fue de inestimable valor para encontrar ingeniosas soluciones a las dificultades más escarpadas. Toda mi gratitud a Julio Premat –oficialmente, lector, aunque es injusto circunscribir de ese modo taxativo sus aportes– quien, con generosidad, diligencia y coruscantes perspectivas, compartió conmigo su vasto conocimiento sobre la literatura latinoamericana y el psicoanálisis, dejando una contribución incalculable a mi trabajo. Puedo decir sin morigeraciones que los posibles aciertos de la tesis se deben a la intervención de estos cuatro importantes pensadores.

Aprecio, también, la dedicación y entusiasmo de Alejandra Amatto, lectora, cuya atenta revisión enriqueció las fases finales del estudio. Y otro tanto hay que reconocer sobre

la inmerecida bondad que Alexandra Ortiz Wallner ha tenido conmigo, porque sus saberes inconmensurables sobre la literatura centroamericana fueron indispensables para comprender, con mayor claridad, la belleza y complejidad de esta importante tradición. Sin exagerar el valor de conocer a Alexandra, puedo asegurar que atesoro con humildad la amistad que nació de nuestra pasión compartida por la lectura. Además, doy gracias con modestia y afición especial a Liliana Weinberg, Ignacio Díaz Ruíz y Manuel Garrido por el apoyo perenne que me han brindado desde mis primeros años estudiantiles. Su impronta es determinante en mi formación como académica, crítica y lectora.

También, agradezco a la UNAM –siempre pública y gratuita– y a su Programa de Doctorado en Letras, no sólo por haber aceptado el proyecto que propuse, sino también por facilitar de manera cordial y eficiente aquellas condiciones necesarias para la elaboración y culminación del mismo. De manera similar, reconozco la importancia que tiene el apoyo brindado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología a las investigaciones en literatura, arte y humanidades –aunque muchos piensen, con menosprecio, que esta institución no debería ocuparse de tales disciplinas–, porque con las becas y apoyos otorgados a alumnos e investigadores, como yo, hacen posible nuestro desarrollo académico –ya en México, ya en otro país–, lo mismo que nos brindan la oportunidad de trabajar con dignidad, sin padecer la inexorable precarización pecuniaria que conlleva hacerlo en el inicuo sistema económico e ideológico contemporáneo.

Igualmente, deseo reconocer mi aprecio al Seminario de Narrativa Latinoamericana Contemporánea –SENALC–, por ser un semillero de grandes investigadores jóvenes, lo mismo que un espacio de inagotable solidaridad. A la vez, deseo mencionar con especial afecto a mis admirados colegas y amigos: Marco Polo Taboada, Juan Berdeja, Brenda

Morales, Ivonne Sánchez Becerril, Alexandra Saavedra, Laura Elisa Vizcaíno, Armando Velázquez y Héctor Fernando Vizcarra.

En lo que corresponde a la docencia, sin menoscabo de su dificultad, indudablemente es otra más de las dichas aparejadas al quehacer académico, porque implica un diálogo constante con estudiantes lúcidos, quienes, al interpelar con denuedo e inteligencia, ilustran tanto o más que las comedidas pretensiones de sus profesores. Por ello, doy las gracias a mis alumnos de la Ibero Puebla y a mi muy querido club de lectura, integrado por Liora Vainer, Brenda Meyer, Laura Goyeneche y Jaqueline Hendrix. Durante estos espléndidos cuatro años, discutir con pasión nuestras diversas perspectivas ha refrendado de forma decisiva tanto mi conocimiento, cuanto mi forma de leer. A la vez, quiero destacar la descomunal huella dejada en mí por Flor Lozowsky, ya que buena parte de este trabajo fue pensado y escrito desde las reflexiones elucidadas en nuestras numerosas charlas, intercambios, saberes y devociones comunes. Nunca podré terminar de agradecer la inagotable generosidad y compromiso que Flor tuvo conmigo.

De las distintas aventuras y maravillas que pude descubrir en mi estancia en París, atesoro la diligente ayuda de Lorena Sánchez, Irene Rodríguez, Christian Galdón y Beatriz Vargas, lo mismo que los aprendizajes en las aulas y bibliotecas de la célebre Université Paris 8-Institut Universitaire de France.

A mis amigos, Amira Baltézar, María Gutiérrez, Fabio López, Lorena Sánchez –de nuevo–, Raquel Barragán, Claudia Benítez, Diana Hernández, Roberto Cruz Arzabal y Mariel Palma, no sólo les debo gratitud por su incondicional apoyo, sino también por su paciencia, tolerancia y compañía en las dificultades más abstrusas. A Laila, mi corazón

sororo, le agradezco su bondad, alegría, cariño imperecedero y el camino que hemos llevado a cabo juntas, después de todos estos años.

Cualquier reconocimiento a mi mamá, Laura Eugenia Gómez Garibay, mi papá, José Luis Urbano Vidales y mi hermano, José Israel Urbano Gómez me parecerá insuficiente, por lo que me conformaré con asegurar que su amparo y amor infinito es la fuente de mi tesón. Nacer en este clan ha sido mi mayor motivo de orgullo. Aprecio, a su vez, a los Urbano y a los Gómez, pero también a la familia elegida y conformada por los tíos Alejandro, Cecilia, Clemente y Alma; a mis primos Berenice, Cynthia, Roberto y Rosa; y a mis sobrinos Diego y Tristán. Agradezco igualmente que mi abuelita –la buena semilla– me haya inculcado el amor por las historias, así como los maravillosos momentos que viví con los Cuadros Gómez.

Al tiempo, no exagero al decir que mi familia política es otro de mis tesoros, por lo que doy gracias a mis suegros, María Luisa Díaz Caneja Cadenaba y Carlos Gayón Córdova, por toda la ayuda, muestras de aceptación y cariño manifestado en cada momento; a Luisa –colega y cuñada–, por la admiración mutua, a Toño, por su convicción, a Nati y Emi, por su jovialidad; a Angelita por su sincera amistad y fortaleza.

Mi deuda con Carlos Gayón es tan desmesurada que no puedo siquiera enumerarla. Me supera. Pienso en ella como cuando Umberto Eco describe los modos de representación de aquello que no conoce límites. Como hizo este célebre pensador italiano, intentaré sólo hablar de ella para hacerme comprender y, humildemente, decir que sin sus lecturas a las distintas y descartables versiones de esta investigación, su perseverancia, sus inquietudes, su ingenio y su inabarcable amor, jamás hubiera podido vencer las dudas, la frustración y la soledad que a veces provoca la escritura. Le agradezco, con devoción, que compartamos

«sólo unos días que se aprestan al pasar, sólo una tarde en que se puede respirar, un diminuto instante inmenso en el vivir. Después mirar la realidad. Y nada más.»

INTRODUCCIÓN

«La representación es siempre, por una parte, interpretativa del modo en que una cultura se representa y, por la otra, es siempre una metaforización [...] Sistema construido de símbolos, la obra se comprende en el conjunto social y cognitivo de una cultura y de una Historia de la que propone un paradigma de lectura. La actualidad de la obra es un juicio y un analizador de la Historia.»

JEAN BESSIÈRE

«Literatura y representación»

No por conocida, resulta menos pertinente la discusión sobre si la «violencia» es, o no, un problema ínsito a la literatura latinoamericana contemporánea. Muchos son los estudios que las academias han dedicado a la discusión, como también hay distintos autores que trasladan esta obsesión de diverso modo a sus proyectos literarios. Apuntaladas por algunas posturas académicas, hay tipologías, géneros y otras herramientas críticas de catalogación, inspiradas en la «representación» de los conflictos actuales en el continente, a la vez que varias escritoras y escritores refrendan sin morigeraciones su intención de exponer, mediante «reflejos» del acontecer narrado, los desastres ocurridos en su lugar de procedencia. Otro tanto sucede con las editoriales que fomentan y preconizan la producción continua de imaginarios de masas, donde se destacan las catástrofes económicas, sociales y políticas provocadas por la pobreza en Latinoamérica y, además, a esto se unen los productos culturales de entretenimiento –películas y series de televisión– que se proponen representar a la letra aquella ineluctable «realidad» nefaria del subcontinente.

Aunque la postura anterior ha circulado con mayor éxito en las últimas décadas, sorprende que en ésta se detecta menos una intención por problematizar los procesos de figuración para construir al referente, que una instrumentalización tautológica por satisfacer las proliferantes necesidades mercantiles y actuales del entorno referido. Se define a la violencia a partir de generalizaciones tales como el narcotráfico, la desigualdad social, el desprecio a la vida, la impiedad de los grupos beligerantes contra las minorías, la desilusión política y demás temas atrabiliarios, como categorías que determinan a la narrativa hodierna de la región, sin dar prelación a las formaciones discursivas puestas en juego al momento de la construcción del objeto estético, la arquitectura estilística y la estructura de las obras. Se propone mantener la mirada en una primera lectura –inmediata, que permanece únicamente en el tema que el libro cuenta– sin acceder a otra, de mayor profundidad –es decir, detenida, en donde se establece un diálogo entre el presente de quien lee, el tiempo de la narración y los sentidos imperecederos del libro–, de tal suerte que la ficción se circunscribe únicamente a los asuntos más urgentes del correlato, olvidando que ésta refrenda un *imago mundo*, es decir, que se comprende «como una reanudación y una reforma de la manera en que una sociedad se simboliza a sí misma, simboliza su Historia y sus poderes a través de sus agentes y sus acciones.»¹

Frente a estas dos posturas, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo interpelar y reorientar el debate de la representación del acontecer latinoamericano –entendido no como un suceder esencialmente violento, sino como una construcción problemática, traumática, heteróclita y polifónica– sin menoscabo de su dimensión poética? ¿De qué modo soliviantar

¹ J. Bessière, «Literatura y representación», en M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, Eva Kushner (eds.), *Teoría literaria*, p. 368.

al lector para que trascienda esa cómoda lectura superficial y adopte su papel en la disputa por brindarle sentido al texto?

En una entrevista reciente, el escritor colombiano Juan Cárdenas reflexiona con preocupación sobre los problemas hasta aquí mencionados. Tras rechazar todo diálogo sobre literatura latinoamericana que tenga como centro neurálgico a la palabra «violencia», afirma que este significante «se ha convertido en un eufemismo o en una etiqueta vacía que obtura la complejidad de los fenómenos.»² Para Cárdenas:

La crítica actual, al menos la que se ha educado en los estudios culturales, desdeña por completo la cuestión de la forma. Historiza y crea un contexto social, político, para los temas, pero no es capaz de historizar la forma [...] Es válido aceptar la tarea de mirar al horror de nuestro continente cara a cara, es importante tratar de aproximarse a la trayectoria de ese horror, cómo se produjo, quiénes lo detentan, en qué economía política se produce, eso es importante y es algo que mis libros intentan hacer. Lo que me parece lamentable es tratar de hacer todo eso y no plantear al mismo tiempo la necesidad de cuestionar profundamente los procedimientos formales, como si las formas narrativas no fueran también aparatos ideológicos [...] la literatura que hace una exhibición de “nuestras violencias” no es la que suele mirar al horror cara a cara. A lo sumo alimenta todos los prejuicios que el mercado internacional de estereotipos ha creado sobre América Latina. La porno-miseria tiene muchos disfraces, algunos muy sofisticados, sin duda. Entonces no hablemos de “nuestras violencias”, hablemos de las expresiones concretas y locales del horror civilizatorio en el que estamos metidos. ¡¡Es el horror!! ¡¡El horror!!.³

Esta cita tiene distintos aspectos de importancia para proponer una posición crítica frente al debate mencionado atrás y, al mismo tiempo, abona a responder las preguntas planteadas: El primero es que Cárdenas exhorta a ver la novela en el sentido bajtiniano, es decir, como aquel producto socio-cultural en diálogo perenne con su historicidad, dotado de

² C. del Valle Lattanzio, «El problema de la violencia. Conversación sobre la literatura y la(s) violencia(s) con Juan Cárdenas», en *COLAR*, pp. 109-110.

³ *Ibidem*, pp. 112-113.

varias modalidades de indagación, voces y tonalidades que dan sentido al enunciado hasta volverlo una totalidad significativa y contradictoria; el segundo refrenda la importancia de la *forma* artística del enunciado literario, porque ésta no es sólo una «fotografía» inamovible, o bien, una selección caprichosa de materiales estilísticos que transmiten un contenido, sino que se trata de una figuración –compleja, inestable, viva– que retoma, modifica y otorga nuevos sentidos a la sociedad desde donde surge; el tercero plantea una suerte de *vis-à-vis* entre la obra y el lector, en donde éste último es convocado a construir un horizonte de interpretación para interrogar las f(r)icciones e, incluso, resolver las tensiones entre los diversos saberes que el texto arroja; por último, el cuarto, se centra en que la función primordial de la literatura, antes que nombrar o categorizar sucesos, consiste en (d)escribir los fenómenos del correlato, siempre desde una aproximación oblicua y alegórica que excede a su sentido palmario, de ahí que al referir posibles modos de acercarse al siniestro «horror civilizatorio», se mencione aquél espeluznante treno que Conrad hizo célebre en *El corazón de las tinieblas*, cuya reciedumbre es impercedera.

Sin trabajo se comprenderá, entonces, que la perspectiva desarrollada hasta ahora ilustra el enfoque del estudio aquí propuesto, el cual se organiza en dos propósitos: el primero, para evitar analizar los textos sin menoscabo de su forma, es sugerir una modalidad de lectura que identifique aquellas «poéticas narrativas» –núcleos que organizan la totalidad contradictoria de las obras, secuencias semántico-formales, semejanzas, diferencias, entramados metafóricos, tratamientos de los discursos, voces, entonaciones de las palabras, posibilidades dialógicas y estructuras composicionales estéticas– con las que algunas novelas latinoamericanas de factura muy reciente representan acontecimientos traumáticos – colectivos, individuales, sociales, políticos–, los cuales son expresiones concretas y locales

del «horror civilizatorio»; y, el segundo, estructurar dicho marco de lectura e interpretación a partir de las características de lo «siniestro», por tratarse de una forma atávica de representar al horror indecible que, desde el psicoanálisis tanto freudiano como lacaniano, tiene una relación inextricable con el trauma. Dicho lo anterior, es importante precisar lo siguiente: no se trata de comprobar que algunos autores toman el tema del trauma para desarrollarlo en sus obras; ni tampoco de instrumentalizar la manera en que un escritor narra las afectaciones padecidas por un grupo humano, tras sufrir un conflicto traumático; o incluso, detectar en los contenidos de un libro el célebre catálogo de motivos siniestros, propuesto por el médico vienés. Más bien, se trata de examinar los procesos con que se figura la inquietante extrañeza de la subjetividad en los textos; de qué guisa se crean nuevas modalidades artísticas de construcción para simbolizar lo impensado; cuáles son los modos de desestabilizar y reinterpretar los discursos institucionalizados y consagrados con los que se suele referir lo nefario; y, por último, qué tipo de estrategias de lectura dictan las coordenadas del enunciado, desprendidas de aquellas poéticas con las que algunos autores contemporáneos *escriben* artísticamente el horror y el desamparo del trauma en la ficción.

Sobre esa base, la aportación de esta investigación radica en postular un aparato crítico denominado aquí como «poéticas de lo siniestro», el cual funciona como una forma de indagación que permitirá al lector problematizar aquellos procedimientos textuales, cuya especificidad expone una preocupación por lo traumático.

El camino para llevar a cabo esta labor fue excepcional porque, en sintonía con las precauciones descritas al inicio de esta introducción, antes de partir de un marco teórico prescrito con el cual determinar categorías que circunscribieran fenómenos concretos, se propuso realizar análisis específicos sobre objetos singulares que componen al corpus, el cual

se integra por *Insensatez* (2004) del escritor hondureño-salvadoreño, Horacio Castellanos Moya; *El material humano* (2009) del guatemalteco, Rodrigo Rey Rosa; y *Los ejércitos* (2007) del colombiano, Evelio Rosero.

Así mismo, el método para determinar este grupo de libros partió de las siguientes similitudes encontradas entre las dos primeras obras: En primer lugar, ambas se ubican dentro del periodo de producción artística ocurrido después de las firmas de los acuerdos de paz, llamado «literatura de *posguerra* centroamericana»;⁴ en segundo, porque sus estructuras desestabilizan formaciones discursivas tradicionales, tales como trasladar los documentos legales dejados por guerras civiles de Centroamérica al núcleo de la narración, en vez continuar hablando sobre guerrilleros, subalternos o «testimoniantes» que, décadas anteriores, habían sido el objeto privilegiado de intelección; y, tercero, los dos textos reorientan y re-entonan la perspectiva según un «*proceso de objetivación subjetiva*»,⁵ en donde el narrador, intelectual e ilustrado, pretende comprender los efectos nocivos que dejan los colapsos traumáticos, tanto en su experiencia personal, como en la construcción del

⁴ A. Ortiz Wallner indica la siguiente precisión para describir a la literatura centroamericana de *posguerra*: «En el caso de las dinámicas culturales centroamericanas de finales del siglo XX, inmersas en la tarea de reconstruir espacios materiales y simbólicos desarticulados, el uso del término *posguerra* aparece vinculado a su funcionalidad como un instrumento de análisis y a la urgencia por teorizar e historizar las manifestaciones culturales de los últimos años. Sin embargo, tanto el término como su utilización, ya muestran transformaciones; de allí que no sea lo mismo hablar de una literatura de la *posguerra* a inicios de la década de los noventa – cuando se le considera como posibilidad para inventar, como nos lo dice Castellanos Moya, el rostro del “otro” centroamericano que no es guerrillero ni soldado–, que hablar de literatura de *posguerra* a comienzos del siglo XXI, cuando se ha constatado el inicio de una transformación en la forma en que leemos y escribimos sobre la cultura, la historia y las literaturas centroamericanas.», en «Narrativas centroamericanas de *posguerra*: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria», *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, p. 86. Aunque, como dice la investigadora, el término no deja de ser problemático, es operativo para situar en el contexto un tipo particular de producción.

⁵ Aunque F. Perus sugiere la idea en su libro de estudios dedicados a la poética de Juan Rulfo, sus características pueden resultar útiles para describir y precisar la orientación hacia el yo que se presenta en las novelas del corpus. La autora lo explica de la siguiente manera: «En este *proceso de objetivación subjetiva* la verdad no preexiste a su formulación: anclada en el pasado del personaje narrador, es inseparable de su presente y de su circunstancia actual, y consiste por lo tanto en la *verdad de la relación con el propio pasado*», en *Juan Rulfo. El arte de narrar*, p. 30

mundo. Una vez establecida la relación entre ambas novelas, se planteó incorporar una tercera en el diálogo, pero no desde los criterios de la región geográfica, los tiempos de publicación o los debates al uso, sino a partir de su singular manera de construir el objeto artístico. Con ese interés, se siguió la pista dejada en una reseña escrita por Castellanos Moya, que trazaba afinidades electivas con la novela colombiana *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, texto en donde se narran los desamparos a los que son expuestas las regiones vulnerables de Colombia, a causa de los Conflictos Armados no Internacionales.⁶ Estas filiaciones, destacadas por el salvadoreño, partían de una misma manera de entender la catástrofe: menos desde la abyección plena y morbosa, que mediante regímenes discursivos donde se plantea la construcción de una subjetividad violentada, cuyos embates a su integridad le han hecho perder toda capacidad de asignar sentido al mundo.

Por tales motivos, el corpus cierra con esta última –privilegiando la singularidad y autonomía del análisis poético, antes que la organización cronológica y regional de las obras– sin pretender con ello clausurar la discusión, sino abrir más líneas de investigación que las ya planteadas por los exámenes a los relatos anteriores. Bien considerado todo, las tres novelas que componen al corpus plantean, desde su especificidad, la reelaboración artística del testimonio, la palabra orientada hacia el recuerdo, la incorporación de géneros discursivos diversos –como la diatriba, crónica o el archivo– en la estructura misma del texto y, finalmente, el traslado de sucesos traumáticos ocurridos fuera de la ficción en los contenidos

⁶ Y. Torres Grisales, «No existe un consenso general acerca de las causas del CANI y de por qué se ha sostenido por un tiempo. No obstante, hay dos vertientes principales de interpretación: por un lado, la que podemos llamar “económica”, que cifra la responsabilidad en el resentimiento a raíz de la desigualdad y la injusticia socio-monetaria, así como la pugna por los recursos (ostentar el control sobre los minerales, el petróleo y, recientemente, de los cultivos ilícitos); por el otro, la falta de una institucionalidad fuerte en el país», en : «*Los ejércitos*, de Evelio Rosero: cómo la ficción literaria puede contribuir a la memoria histórica en Colombia», p. 65.

principales del libro. De esta manera, las novelas estudiadas proponen un horizonte de interpretación incómodo para el lector, porque en primera instancia se le indica a éste que reconozca los textos como ficciones, pero después se muestran indicios cotejables con la realidad que le impiden seguir cabalmente dicha instrucción. En este orden de ideas, la recepción de los libros arracimados se caracteriza por desestabilizar los actos de lectura, interpelando la interpretación y friccionando los sentidos arrojados por las poéticas de los textos.

Despejado este criterio y, aunque parezca desprolijo, sólo hasta este punto resulta conveniente explicar las razones para entreverar el trauma, las ficciones latinoamericanas y «lo siniestro» freudiano. Como se sabe, «*Das Unheimliche*», el ensayo donde Freud desarrolló una serie de figuraciones alegóricas para describir las particularidades de su «complejo de castración», tradicionalmente ha tenido más valor en el campo de la estética que en el de la psicología, porque sintetiza con mucha precisión una serie de fenómenos que no sólo se presentan en el inconsciente profundo, sino que también ilustran debates de gran interés para el arte, tales como la configuración del sujeto, la angustia y el deseo. En su reescritura lacaniana, dichos conceptos también cobran una importancia crucial al momento de ilustrar las angustiantes relaciones que la consciencia tiene con «lo real», ese reino de lo impensado e inescrutable que no ha sido atravesado por el lenguaje. Cuando un sujeto experimenta una situación imposible de incorporar lingüísticamente a la consciencia, entonces se enfrenta a «lo siniestro», de tal manera que este acontecimiento, a grandes rasgos, es lo que se conoce como el trauma. Sobre esa base, «lo real» y lo *unheimlich*, se desvelan como maneras de conceptualizar modos en que la consciencia se enfrenta a lo abstruso, lo impensado, el horror, el espanto, la violencia y la muerte. Al trasluz de lo expuesto, ambas

perspectivas no sólo plantean una serie de complicados sistemas de simbolización para representar los conflictos de la realidad –especialmente cuando están colmados de desastres y catástrofes–, sino que también trazan un derrotero con el cual interpretar otras modalidades de representación que se plantean en las formas composicionales de los libros aquí examinados.

Una vez esclarecido el proceso de trabajo que se llevó a cabo, resta sólo presentar un panorama general tanto de los contenidos como del orden adoptado en esta investigación, de tal manera que en adelante, el lector encontrará en el primer capítulo un estudio teórico dividido en dos: una breve discusión sobre la diacronía léxico-semántica de los vocablos «siniestro» y «ominoso» –las traducciones hispánicas de lo *unheimlich*–, cuyo fin es mostrar cuáles son los sentidos ocultos que dichos términos han aportado a la noción germana; y, después, a partir del psicoanálisis, un examen del concepto referido donde se exponen las relaciones escarpadas pero inexorables entre esta categoría de pensamiento y el trauma. El segundo capítulo es de orden metodológico y, tomando como analogía los hallazgos encontrados en la sección anterior, se propone el desarrollo puntual de las «poéticas de lo siniestro», un marco de lectura que plantea analizar las obras primero desde la dicción –en donde las características del trauma permiten identificar, tanto la perspectiva intimista, como ciertos fenómenos estructurales narrativos inspirados en los procesos de *Nachträglichkeit*, *après-coup* y *acting out*–; y, después, desde la ficción –la mala consuetud, el engaño, las múltiples formas de la mirada, los problemas que convoca la noción de trauma entendido como un tema y, por último, las célebres figuraciones alegóricas propuestas por Freud, en su análisis al cuento «El arenero» de E. T. A. Hoffman.

Por conformar la parte más sustanciosa de toda esta investigación y, al mismo tiempo, para evitar la redundancia con lo mencionado páginas antes sobre las novelas que integran al corpus, a continuación se resumirán muy sumariamente los siguientes tres capítulos: En el tercero, dedicado a la lectura atenta de *Insensatez*, es importante destacar que la dinámica de ocultar y mostrar lo siniestro, mediante la perspectiva que oscila entre lo privado y lo público, articula ya la composición estética de la obra, ya los modos específicos de escribir el trauma, ya las figuraciones de lo siniestro. En el cuarto, dedicado a *El material humano*, sorprende cómo la acumulación de distintos documentos –tales como los expedientes del insólito Archivo Histórico de la Policía Nacional que revisa el protagonista, o bien, las diversas lecturas de memorias, biografías y estudios consultados por el mismo– determinan una peculiar dinámica metaficcional denominada en esta tesis como «citas/*doxa*», con las cuales se realizan las operaciones de reconstrucción del colapso de sentido dejado por el trauma; y, además, también azora la muy peculiar reelaboración simbólica del archivo en la ficción, con motivo de mostrar los orígenes ominosos de la violencia simbólica que afecta tanto al sujeto cuanto a la colectividad. Por último, aunque con carácter más conclusivo que los anteriores, pero no por ello menos dilucidador, en la quinta sección se observan las formaciones discursivas más relevantes de *Los ejércitos*, de las cuales se desprenden dos figuraciones de lo siniestro-traumático: por un lado, la construcción poética de la mirada voraz y atroz del personaje a partir de la actualización del motivo de la hidropesía ocular; y, por otro, la reconstrucción estructural y ficcional de la voz del trauma en la progresiva destrucción del espacio ficcional. Los tres exámenes tienen la finalidad no sólo de comprobar las hipótesis planteadas en la teoría y la metodología, sino también mostrar las peculiaridades estilísticas y artísticas que, así como distinguen, también reúnen mediante aires de familia, las singulares poéticas de los tres libros.

Para concluir estas reflexiones resta apuntalar que la pretensión de mayor relevancia sugerida en estas líneas no sólo radica en ofrecer maneras de interpelar los modos en que distintas obras *representan* los horrores contemporáneos de nuestra región; más bien y, por encima de todo, pretende aportar precisión al modo como *leemos* las *formas* que nuestra narrativa emplea para descoyuntar los horizontes de expectativa.

CAPÍTULO I: EL CONCEPTO DE LO SINIESTRO.

Más de cien años se cumplen desde la publicación de *Das Unheimliche* de Sigmund Freud, aquel ensayo tutelar, cuyo propósito fue desbrozar la función de este sentimiento homónimo en el campo del psicoanálisis y, al mismo tiempo, identificar su huella en la teoría del arte. Aunque el médico vienés consideró a tal estudio una investigación menor, en comparación con sus otros hallazgos,⁷ actualmente resulta fundamental para comprender todas las relaciones que estriban entre el vasto campo de la estética y las manifestaciones artísticas de lo oculto, tales como lo pavoroso, lo sublime, lo angustioso y lo disforme, entre otros.

En la tradición hispánica, se identifica a este concepto freudiano como «siniestro» u «ominoso», debido a que éstos fueron los términos con los que se transpuso del alemán. El primero de ellos fue elegido por el germanista español Luis López Ballesteros y recibió la aprobación del mismo Freud,⁸ de tal manera que el bonaerense Ludovico Rosenthal, el segundo traductor de la obra del vienés, continuó esa misma resolución. Posteriormente, el también argentino, José L. Etcheverry, optó por el segundo vocablo para la versión hispanoamericana, ya que encontró que esta palabra tenía mejores atributos para denotar las características de lo *unheimlich*. A pesar de los esfuerzos de estos tres estudiosos, muchos otros consideran que la transposición del término representa una pérdida importante de sentido original. Visto así, el problema pareciera taxativo y sólo restaría emplear

⁷ Una nota en el libro *Das Unheimliche*, editado por Lionel F. Klimkiewicz dice lo siguiente: «Así lo afirma Freud en las cartas a Ferenczi del 12 de mayo de 1919 y del 10 de julio del mismo año.», n. 2, p. 12.

⁸ Así lo dice la carta enviada al traductor de parte del mismo médico vienés, que dice: «Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal *Don Quijote* en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana. Gracias a esta afición juvenil puedo ahora –ya en edad avanzada– comprobar el acierto de su versión española de mis obras, cuya lectura me produce siempre un vivo agrado por la correctísima interpretación de mi pensamiento y la elegancia del estilo. Me admira, sobre todo, cómo no siendo usted médico ni psiquiatra de profesión ha podido alcanzar tan absoluto y preciso dominio de una materia harto intrincada y a veces oscura.» S. Freud, «Sr. D. Luis López-Ballesteros y de Torres», en *Obras Completas*, p. 2821.

directamente el vocablo alemán, toda vez que se quiera realizar un estudio en donde se exploren las posibles relaciones de lo antes conocido y ahora extraño.⁹ Sin embargo ¿Por qué ha resultado «familiar» el empleo de dichas transposiciones para referir lo planteado por Freud en su artículo? ¿Qué sentido tenían «siniestro» y «ominoso» antes de la investigación hecha por el médico vienés? ¿Por qué parecieron los mejores términos para traducir la complejidad de «*unheimlich*»?

Aunque no hay un proceso de traducción que evite dejar restos perdidos –idea que adquiere un sentido más profundo al relacionarla con el psicoanálisis–, en los estudios literarios hispánicos y latinoamericanos es imposible disociar el término alemán de sus transposiciones, por lo que en esta investigación se opta por indagar cuáles son las aportaciones de significado que «siniestro» y «ominoso» dan a «*unheimlich*», con el propósito de hacer un primer desmontaje del concepto que se continuará en el segundo apartado de este capítulo.

I.1. La parcela semántica.¹⁰

La primera aparición de la palabra «siniestro» en la lengua española, se da en *El Cantar de Mio Cid*: «Hasta Bivar ovieron agüero dextero / desde Bivar ovieron agüero sinistro»¹¹ y con

⁹ Klimkiewicz opta por esa resolución y justifica su decisión argumentando que ninguna de las palabras españolas elegidas para la transposición transmite el sentimiento de aquello que era familiar, pero que deja de serlo.

¹⁰ No resta importancia decir que el objetivo de esta tesis no es hacer un estudio filológico diacrónico, ni busca proponer una revisión erudita del cambio semántico de las palabras «siniestro» y «ominoso», con el rigor de un estudioso de literaturas clásicas o un lingüista. El propósito es mucho más modesto y operativo: encontrar posibles motores de sentido hermenéutico en la historia de sendas voces, para relacionar lo descubierto con lo dicho en el estudio freudiano y, de esa manera, explorar nuevas posibilidades de significación.

¹¹ E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 29. Cotejado con CORDE: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> 30 de julio de 2019.

ello, el sentido que tiene el vocablo es: «opuesto a diestra». No obstante, la frase «agüero sinistro» se entiende aquí también como un sintagma que remite a una «mala fortuna».¹²

Más tarde, en 1611, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, define «siniestro» como: «SINIESTRA cosa, la contraria a la diestra, y así dezimos mano siniestra. SINIESTRO, el vicio y mala costumbre que tiene, o el hombre, o la bestia: y dixole siniestro principalméte por el çurdo, que las cosas que ha de hacer con la mano derecha las haze con la izquierda».¹³ Este último comentario es un vestigio de la acepción latina, la cual indicaba que la izquierda era la mano «hecha para el robo»¹⁴ y, por esto, cobra un sentido más claro que la idea de «vicio y mala costumbre» esté en el corazón del significado hispánico.

Aunque en 1739, el *Diccionario de autoridades* retoma el sentido premonitorio del término: «Dixole assi del verbo *sino*, que significa dexar; porque antiguamente en la vana observancia de agüeros, por las aves, que venían de la parte siniestra, dexaban de hacer lo que habían intentado ù determinado»,¹⁵ ya para finales de este siglo se va perdiendo esta acepción, dejando una estela semántica que remite al hado malo. Por tal razón, *Autoridades*

¹² El *Latin dictionary* de T. Lewis y Charles Scott, define la palabra *sinister* como: *Left, on the left, on the left hand or side* [...] *sinistra*, ae, f. (sc. manus), *the left hand, the left*: “*sinistrā impeditā satis commode pugnare non poterant*,” [...] Used in stealing: “*natae ad furta sinistrae*,”; “hence, of a thief’s accomplices: *Porci et Socraton, duae sinistrae Pisonis*,” [...] As bearing the shield and defending: “*idem (Afer) per allegoriam M. Caelium melius obicientem crimina quam defendentem, Bonam dextram, malam sinistram habere dicebat*,”. En su uso como tópico, indica lo siguiente: «*Awkward, wrong, perverse, improper* [...] *Unlucky, injurious, adverse, unfavorable, ill, bad*, etc. [...] *faithless* [...] *evil*». [...]» y, finalmente, azora un vuelco de sentido similar al de *unheimlich*: «With respect to auspices and divination, acc. to the Roman notions, lucky, favorable, auspicious (because the Romans on these occasions turned the face towards the south, and so had the eastern or fortunate side on the left; while the Greeks, turning to the north, had it on their right; cf. “*dexter*, II. 2.): *ita nobis sinistra videntur, Graiis et barbaris dextra, meliora. Quamquam haud ignoro, quae bona sint, sinistra nos dicere, etiam si dextra sint*, etc.”. Todo lo anterior, consultado en Ch. T. Lewis y Ch. Short, *A Latin Dictionary*: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=sinister&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059>, el 13 de octubre de 2019.

¹³S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 1263, 2.

¹⁴ Revisar la nota 12.

¹⁵ Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, p. 119, 2.

continúa la definición con las siguientes particularidades: «Malamente è indebidamente. [...] Se toma también por viciado, avieso, ò mal intencionado [...] Vale tambien cosa infeliz, funesta, ò aziaga [...]»¹⁶

En 1788, el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, de Esteban de Terreros y Pando, indica que hay una «secta de herejes antiguos, que miraban con horror la mano siniestra, y nada tomaban con ella»,¹⁷ al tiempo que destaca un sentido que no indicó *Autoridades*, pero que fue muy empleado en Hispanoamérica: «lo mismo que falso, engañoso. V. Dió un informe siniestro».¹⁸ Además, Vicente Salvá, en su *Nuevo diccionario de la lengua castellana* de 1846, añade «OBLICUAMENTE»¹⁹ y, con dicha incorporación, el sentido de «siniestro» admite también la idea de lo secreto, el cual es uno de los significados torales de «*unheimlich*».²⁰

En los diccionarios siguientes se va perdiendo la mención a este último adverbio pero se esmerila la propensión hacia lo malo y, hasta 1895, aparece en el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, de Elías Zerolo, el sentido de «siniestro» como un

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ E. de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, p. 499, 2.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ V. Salvá, *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas [...]*, p. 1001, 2.

²⁰ Esta acepción coincide con las características del concepto «*unheimlich*», según la investigación de Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva y Eugenio Trías, ya que, como se verá con mayor detenimiento en el siguiente apartado, las propiedades de este concepto, descritas por el médico vienés en su artículo, remiten al funcionamiento del inconsciente toda vez que una información se reprime, se vuelve angustiada y retorna. Debido a tal proceso de contención, aquellos asuntos ocultos se “desvelan” al volver a la vida psíquica del sujeto. De este modo, el sentido semántico de «oculto», «velado» y «oblicuo», en «siniestro», es una correspondencia clara con la idea del «retorno de lo reprimido». Asimismo, dicho «desvelamiento» también se relaciona con la dinámica propia del trauma, por cuanto éste se «despierta» cuando un acontecimiento de la vida del sujeto lo estimula y, con ello, provoca su liberación de las mazmorras del inconsciente.

accidente: «Avería grave ó pérdida de mercancías, especialmente en el mar, por naufragio ú otro contratiempo».²¹ Para 1985 todas las significaciones de «siniestro» están estabilizadas y sólo se añade de manera permanente el sentido de percance, aumentando un rasgo de actualidad: «[...] corrientemente se da este nombre a los daños que pueden ser indemnizados por una compañía de seguros».²²

En Hispanoamérica, los usos de «siniestro» no difieren mucho de la normatividad dictada en los diccionarios. Desde el siglo XVI, abundan expresiones del tipo «siniestras ynformaciones», para dar cuenta de datos mal intencionados o falsos –lo cual recuerda al sentido que daba Terreros y Pando.²³ Además, en textos de Colombia, Puerto Rico y Argentina se repiten frases como «siniestra relación» o «siniestra cosa» para indicar vinculaciones y situaciones malintencionadas. A finales de ese siglo, el significado de «siniestro» denota la torcedura del sendero²⁴ y a principios del XVII, el uso de «siniestro» como falso cobra mucha popularidad, tanto en la lengua coloquial, como en los documentos legales, por lo que llega a reforzarse con tautologías del tipo «falso y siniestro», usadas para reduplicar el sentido de mentira.²⁵

²¹ E. Zerolo, *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, p. 1956,1.

²² DRAE, *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, p. 2066, 2.

²³ Tal es el caso de la pieza teatral, «Coloquio quince [...]» de Fernán González de Eslava, donde se escribe lo siguiente: «\Contento\ ¿Por dónde queréys que aluda a razones tan siniestras? / Que essas maravillas vuestras admitirélas, sin duda, si me days algunas muestras [...]». Consultado en F. González de Eslava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, <www.cordiam.org>.

²⁴ Así lo expone una vez más González de Eslava, en el poema, «Canción a una monja, [...]»: «No buelvas el rostro atrás / que es el camino siniestro; / mas si Christo es tu maestro, / siempre yrás de más a más». Consultado en F. González de Eslava, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas. (Libro segundo de los coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas)*, <www.cordiam.org>

²⁵ Así sucede en el siguiente ejemplo, encontrado en un documento argentino: «Y al decir el dicho contador no quiere juntarse con el dicho thesorero [...] es falso y siniestro y careçe de rrelación verdadera». En, E. Rojas Mayer, comp. y ed. *Documentos para la historia lingüística de Hispanoamérica. Siglo XVI a XVII*, <www.cordiam.org>. Sobre esa base, también hay evidencia del uso de «siniestro» para indicar maldad oblicua en la transmisión del engaño, como se observa en un periódico de Uruguay, publicado en la primera mitad del siglo XIX, en donde se manifiesta el carácter «oblicuo» y, desde esa perspectiva, obliterado que caracteriza al término que se discute: «Contrastemos siniestras ideas / confundiendo al astuto orador / que entre flores de

Para no extender más esta revisión panorámica, queda por mencionar sólo un testimonio de prácticas de brujería, que azora por el deslizamiento sin morigeraciones hacia lo demoniaco:

Además de lo dicho es costumbre comer con la mano surda, y no echar sal en la / comida, y quando se persignan es también con la mano surda, y no hacen cruces, sino / garabatos, en el lado izquierdo, hacen el primer signo desde la frente, a las narizes, y desde / la mitad de la frente al lado izquierdo, la de la voca no cruza, sino desde la mitad de la voca al lado / izquierdo, y la del pecho y sin cruzar pasan al lado siniestro [...]²⁶

Recuerda Terreros y Pando que justo en ese siglo existía una secta de herejes que se horrorizaban por el empleo de la mano mencionada, de tal manera que una relatoría como la arriba consignada resulta argumento para pensar que la idea de lo «siniestro» se vincula con una maldad diabólica y destemplada. De ahí que también se asocie esta palabra con todo lo correspondiente a los poderes ocultos, proferidos a la distancia por algunos seres, ya sea mediante la sola voz *–male ominata verba–* o con la reciedumbre de la mirada *–oculus sicari–*, de tal manera que «ese efecto es siempre una torcedura en el rumbo vital, un infortunio, un hado desdichado.»²⁷

Distinto de «siniestro», el sentido de «ominoso»²⁸ es más estable y no presenta muchos cambios en la evolución que documentan los diccionarios consultados, por lo que la

hermosa elocuencia / ocultaré el puñal agresor [...]), Anónimo, *Anáfora. Publicaciones periódicas del Uruguay*. <www.cordiam.org>.

²⁶ B. Clark de Lara y C. Company, *Lengua, cultura y literatura en el siglo XVIII en México. Materiales para su estudio*, <www.cordiam.org>.

²⁷ E. Trías, *op. cit.*, p. 30. Aquellos sentidos de «siniestro» pensado como algo maligno y relacionado con fuerzas ajenas al sujeto se corresponden con lo dicho por Lacan, al referir las operaciones misteriosas del inconsciente, así como también se vincula con las observaciones de Pablo Oyarzún cuando describe el aparente automatismo del retorno de lo semejante; dicho de otra manera, en el campo léxico-semántico, la voz que nos ocupa describe un proceder que en psicoanálisis se explica mediante operaciones muy profundas del inconsciente. Todo lo anterior, se desarrollará con mayor profundidad en el siguiente apartado.

²⁸ Por su parte, este último término proviene de *ōmīnōsus*, *a, um* y, para comprenderlo mejor, es importante revisar el vocablo *ōmen*: «any indication or action regarded as a foreboding, a foreboding, prognostic, sign,

exposición de sus hallazgos será más breve. La primera aparición del vocablo «ominoso» en el español está en los *Comentarios* del soldado-explorador García de Silva y Figueroa, en 1618. Se trata de una crónica de viaje en donde el autor, después de una batalla, relata su llegada a la aldea Diacuri, durante la madrugada:

[..] como el Enbaxador uviase enbiado delante para que le tuuiesen adereçado el aposento [...] halló á los criados que á esto auian ido parados á la puerta, no aviendo querido entrar por auer sabido que de menos de un mes hasta entonçes auian enterrado dos muertos, y el uno muy pocos dias auia, estando todos muy espantados del caso. Con todo mandó el Enbaxador que abriesen la puerta y que entrando dentro algunos atendiesen con cuydado si auia algun mal olor, [...] conformandose el Enbaxador con los que dezian que no lo auia mandó que le hiziesen su cama, [...] pareçiendole á otros de los que alli se hallaron ser de todo ominoso y horrible aquel hospicio [...]²⁹

En este fragmento, se describe el terror y rechazo que provoca el albergue a los criados del embajador, porque se trata de un lugar que huele a la descomposición de cuerpos muertos. Este tipo de repulsión y pavor causado por la presencia velada de la muerte es uno de los sentidos que se mantendrá en el corazón del término «ominoso». En el siglo siguiente, *Autoridades* registra el vocablo como: «Azaroso, con agüero y pavor. [...]»³⁰ y, a diferencia del caso de «siniestro», en «ominoso» se mantiene firme el sentido original latino,³¹ aunque en el ejemplo de cómo se usa el término, se añade un tufillo mortuario.

token, omen (class.; cf. “prodigium): di te deaeque omnes faxint cum istoc omine,” with your forebodings [...] I take it as a good omen (of a victory over king Perses), Cic. Div. 1, 46, 103: “ingens omen magni triumphii” [...]), consultado en: Ch. Lewis y Ch. Short, *op. cit.* Este vocablo, entonces, remite a todo signo considerado un presentimiento, *foreboding*, que según sea el contexto, se torna bueno o malo. Por otro lado, *ōmīnōsus*, el adjetivo derivado de *ōmen*, refiere lo tremebundo: «full of foreboding, portentous, ominous (post-Aug.): mons avibus obscenis ominosus», es decir, pletórico de presentimiento, portentoso, o bien, que provoca temor. Consultado en: Ch. Lewis y Ch. Short, *ibidem*.

²⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> 20 de septiembre de 2019.

³⁰ RAE, *op. cit.*, p. 37, 2.

³¹ Revisar nota 28.

Un siglo más tarde, en 1852, el *Diccionario de la lengua castellana* registra cambios respecto de lo que dice *Autoridades* y el significado queda así: «Azaroso, lo que es de mal agüero, abominable, vitando».³² Con esta modificación quedan inscritos dos sentidos más: en el primero, repulsión hacia lo execrable de la muerte; y en el segundo, rechazo de la carne que ha perdido la salvación de su alma, por cuanto «vitando» significa: «Lo que se debe evitar. Dícese de los públicos excomulgados».³³ Hado malo, lo execrable y el epítome del rechazo con un cierto sentido moral, comprenden la gama de acepciones que van configurando a la voz «ominoso». No obstante, el último giro de tuerca lo da el diccionario de Rodríguez Navas, en donde se indica, para el verbo «ominar», lo siguiente: «presagiar: de *omen, inis*, [...] del gr. [griego] *opee*, agujero para ver».³⁴ Con este último sentido, la palabra «ominoso» se vuelve más umbría, porque hace pensar en la obliteración y secreto del voyeurista, que mira desde un lugar donde los otros no saben que son observados.³⁵

En Hispanoamérica los usos son mucho menos frecuentes y más tardíos que en el caso de «siniestro», pero no por ello menos importantes de referir. En el siglo XIX las primeras menciones del término hasta ahora desarrollado aparecen en diversos periódicos del Cono Sur para calificar como terribles, abominables, repulsivas, desagradables o malas a distintas situaciones políticas. En varias notas del diario *Gazeta de Montevideo*, aparecen frases como «ominosa guerra civil», «día ominoso para siempre», «ominosa conspiración», «una guerra injusta y más ominosa» y «un yugo más ominoso que el antiguo»; en el diario *Las Cuestiones*

³² RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, p. 490, 1.

³³ RAE, *op. cit.*, p. 505, 1.

³⁴ M. Rodríguez Navas, *op. cit.*, p. 1347, 1.

³⁵ El tema del voyeurismo se retomará en el último capítulo de la tesis. Actualmente, DRAE define la palabra «ominoso» como un cultismo para referir «Abominable o despreciable». Sobre el sentido expresado en Rodríguez Navas es importante destacar que, como se apuntó en el caso de «siniestro», remite a lo malicioso y al daño perpetrado por una fuerza externa al sujeto que se emite desde un lugar oculto.

abundan expresiones como «ominosa revolución» y «dominación ominosa»; y en el periódico *El partido obrero*, un artículo habla de «la más ominosa de todas las tiranías». Del mismo modo, en el periódico *El Mártir* de Argentina hay un documento en el que se emplea la expresión: «Ominosa es esta clase de gobierno». Finalmente, en Colombia, un programa de fiesta para conmemorar la Independencia del país celebra la abolición de «la ominosa esclavitud».³⁶

Con lo mencionado hasta acá, surgen las siguientes preguntas ¿Cómo se relacionan la historia y usos de las palabras «siniestro» y «ominoso», con las características del significado de «*unheimlich*»? ¿Se presentan cambios de sentido considerables para reabrir el catálogo de temas sugerido por el vienés, en los análisis de narrativa hispanoamericana? Desde el punto de vista semántico, el principal hallazgo de lo expuesto hasta ahora consiste en que las acepciones de las dos voces hispánicas indicadas, además de remitir a los tópicos freudianos, también describen situaciones caracterizadas por lo siguiente: caminos sinuosos y torcidos, circunstancias violentas, recusables, execrables, secretas, vergonzosas, mal intencionadas, con mala consuetud y malicia, así como también aquellas agresiones veladas, ejercidas desde un lugar oculto y, finalmente, observadas y controladas por un poder ubicuo e implacable. Al recordar la máxima freudiana sobre lo «*unheimlich*», como «aquello que era familiar, pero ha dejado de serlo», la lista de sentidos resultante del análisis léxico-semántico de «siniestro» y «ominoso» funciona como una ilustración de las posibles circunstancias que hicieron que «aquello familiar», a fuerza de contrapuntos violentos, «dejara de serlo». Es por tal razón que el sentido hispánico que se le da a «*unheimlich*»

³⁶ Todas las referencias que aquí sintetizo están en distintos documentos consultados en la Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* <www.cordiam.org>.

denota no sólo aquel caudal de fenómenos psicoanalíticos, sino también toda la tradición semántica referida en la investigación hecha hasta este punto.

La indagación y desarrollo semántico de los términos hispánicos con los que se ha traducido «*unheimlich*» permite incorporar nuevas denotaciones a la noción freudiana y, con ello, aportar novedosos tópicos que originalmente no se pensarían de ese modo, tales como las narrativas donde predominen el ejercicio del poder sobre una población, la violencia ubicua, el voyeurismo, la dilaceración, la torcedura del camino que transitan los personajes, la mala intención, el secreto, la vergüenza o el mal comportamiento. En ese sentido, un primer aspecto metodológico para esta investigación, consiste en admitir la posibilidad de que textos con las características temáticas mencionadas, pueden considerarse «siniestros», «ominosos» y «*unheimlich*».³⁷ Una vez esclarecido el campo de significación de la noción que interesa dilucidar, en el siguiente apartado se expondrá un desmontaje del sentido psicoanalítico del concepto alemán que nos ocupa para dilucidar sus características y, en el siguiente capítulo, proponerlo como un eje o idea organizadora que determinará las particularidades de los parámetros de análisis, que se plantean en esta investigación.

³⁷ Por la amalgama que forman, a lo largo de la tesis se emplearán los tres vocablos para describir la poética que se desarrolla en esta investigación.

I.2. Castración, sujeto, deseo y trauma.

«Ningún discurso de lo real es definible y todo acercamiento a lo real está dado como un peligro.»

JEAN BESSIÈRE

«Literatura y representación»

Para describir lo *unheimlich*, Freud comienza por contrapuntar el artículo pionero de Ernst Jentsch, «Sobre la psicología de lo *Unheimlichen*», donde se define al sentimiento que nos ocupa como el producto de una incertidumbre intelectual, provocada por irrupciones inquietantes, tales como los movimientos misteriosos de un objeto inanimado, o bien, la vuelta a la vida de los cuerpos muertos.³⁸ En respuesta a este trabajo, el autor de *Más allá del principio del placer* plantea un estudio exhaustivo de lo *unheimlich*, al cual describe como una modalidad de lo pavoroso y angustioso que, lejos de suscitar temor por tratarse de una

³⁸ Jentsch, E., «Uno de los tópicos artísticos que más seguramente provoca el efecto de lo *unheimlich* por medio de la narración, consiste pues en abandonar al lector a la indeterminación de no saber si una figura consiste en una persona o en un autómatas, de tal manera, que esta inseguridad no actúa directamente en el punto más álgido de su observación, lo cual no permite aclarar o investigar el asunto en seguida, logrando de esta manera que el efecto sensitivo particular desaparezca rápidamente [...] La fantasía, que siempre es poeta, de vez en cuando es capaz de hacer, repentinamente, de las figuras más inocuas e indiferentes las figuras más detalladamente terroríficas, y esto tanto más abundante cuanto más débil la crítica existente y cuanto más afectivamente coloreado el respectivo trasfondo psíquico [...] También el horror que provocan los cuerpos muertos, especialmente los humanos, las calaveras, esqueletos y cosas semejantes, se explica a grandes rasgos por el hecho de que estas cosas insinúan siempre una idea de latente animación [...] Fuerte es el deseo del hombre por el dominio intelectual del medio. La seguridad intelectual proporciona un refugio psíquico en la lucha por la existencia. Ésta significa, cualquiera que sea la manera en que se forme, una posición defensiva contra el ataque de las fuerzas enemigas y su falta es sinónimo de la ausencia de refugio en los episodios de aquella guerra infinita para los hombres y los organismos de este mundo, para la cual los bastiones más fuertes e invencibles de la ciencia ya han sido alzados.», «Sobre la psicología de lo *Unheimlichen*», en L. F. Klimkiewicz, *op. cit.*, pp. 218-224.

fuerza exterior que desestabiliza el intelecto, consiste más bien en algo que solía ser familiar, pero por razones misteriosas, ha dejado de serlo y se convierte en extraño.³⁹

Para llegar a dicha conclusión, el vienes realiza una investigación que parte del estudio filológico⁴⁰ de la palabra *heimlich*, con el propósito de encontrar cuáles eran los sentidos ocultos del término antes dicho y, de este modo, entender el significado que adquiere al añadirsele el prefijo de negación; y, después, continúa su disertación con un prolijo análisis del cuento romántico «El arenero» de E. T. A. Hoffman, con la finalidad de reunir ejemplos textuales del sentimiento en cuestión. Los resultados de su búsqueda arrojaron que *heimlich* es un equívoco porque tiene una doble significación: una que va de evocar nociones tales como intimidad, familiaridad, hogareño y perteneciente a un grupo; y la otra que denota sentidos contrarios, como secreto, oculto, disimulado e incluso vergonzoso, a espaldas de alguien o a hurtadillas.⁴¹ Con tales vuelcos de sentido, el gran descubrimiento de Freud fue demostrar que la relación entre *heimlich* y *unheimlich* no es antagónica, sino permeable. Así, sobre la base de las acepciones halladas, Freud encuentra en una de sus fuentes que *heimlich* significa lo mismo que *unheimlich*⁴² y, con ello, fundamenta su teoría final sobre dicho

³⁹ Cabría la posibilidad de pensar que esta máxima freudiana traza vínculos con la idea de la mano «hecha para el robo», porque el sentido hispánico contempla la escisión del sujeto, por cuanto una parte del cuerpo, originalmente familiar, deja de serlo significativamente en el momento en que se ubica del lado izquierdo. ¿Esto también podría admitir vagamente a la figura del doble en uno mismo?

⁴⁰ Con un espíritu similar, pero más modesto, se propuso la primera parte de este capítulo en esta investigación.

⁴¹ Todos estos sentidos también están admitidos en el sentido de «siniestro» expuesto líneas atrás.

⁴² «Karl Ferdinand Gutzkow (1811-1878). Escritor, dramaturgo y periodista alemán. La cita es de una obra de 1850 titulada “*Der Ritter vom Geiste*” (Los caballeros del espíritu). El texto completo es el siguiente: “O trae saludos de un amigo de Norteamérica”, observó Dankmar [personaje masculino], quien prefirió no hacer mención del secreto de la herencia, que el guardabosque parecía desconocer. “también es posible” dijo el guardabosque. “Todos los Zeck [una familia de la que se habla] andan sigilosos, como ocultando algo [sind heimlich]. “¿Heimlich?” preguntó Dankmar. “¿Qué entiende usted por heimlich?” Dankmar preferiría calificarlos de bastante unheimlich. Bien, dijo el guardabosque. “No sería una buena ocurrencia que hable mal de esa gente. Tienen buena reputación y, tiempo atrás, formaban parte de los devotos que protegía nuestra difunta renta. Pero dan la sensación de un manantial tapado con tierra o un lago desecado, que uno no puede atravesar, sin pensar que allí podría volver a brotar el agua.” “Nosotros, a eso, le decimos unheimlich, -dijo Dankmar; usted lo llama heimlich. ¿En qué observa que esa familia tenga algo que ocultar y sea poco fiable?”», en *ibidem*, pp. 68-69.

sentimiento entendido como algo pavoroso, que causa temor por tener su origen en lo más familiar, pero que intempestivamente se ha convertido en algo extraño de manera subrepticia. Es por ello que cierra su disertación con la frase de Schelling, que dice: «se denomina *unheimliche* todo aquello que debiendo permanecer en secreto, en lo oculto, en estado latente, no obstante ha salido a la luz.»⁴³

Al continuar su confrontación con Jentsch, Freud retoma los ejemplos de Hoffman expuestos en «Sobre la psicología de lo *Unheimlichen*», para desarrollarlos con mayor precisión e, incluso, reelaborarlos con otra perspectiva. Así, recupera las ideas tanto de la animación de las muñecas sabias, como de la posibilidad de la vida en la muerte, sólo para orientarlas hacia el complejo de castración, por lo que en vez de enfocarse en la muñeca Olimpia como un evidente signo que despierta lo siniestro, se centra mejor en la figura del Arenero, por cuanto este personaje «arranca los ojos a las criaturas».⁴⁴ Para el médico vienés, los actos realizados por dicho sujeto pueden entenderse como la representación literaria de un trauma incrustado en el delirio del niño, que años más tarde emerge desde lo reprimido y, por ello, suscita la extrañeza que mortifica al adulto. Con lo anterior, Freud rechaza la hipótesis de Jentsch sobre la incertidumbre intelectual y circunscribe el fenómeno de lo siniestro a la angustia de castración, de tal manera que agrupa todos los eventos que simbólicamente remiten a dicho complejo, tales como las dilaceraciones, los ojos

⁴³ *Ibid.*, p. 39. El original está en el libro *Filosofía de la Mitología*, de Schelling, publicado en 1892 y dice lo siguiente: «Der reine himmel, der uber den homerischen geschichten schwbt, konnte sich erst uber griechenland ausspannen, , nachden die dunkle und verdunkelnde gewalt jenes unheimlichen prinzipts (unheimliche nennt man alles, was im geheimnis, im verborgenen, in der latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist) [...]» la traducción que propone L. F. Klimkiewicz es: «El cielo puro, que flota sobre la poesía homérica, pudo primero extenderse sobre Grecia después de que fue derrotada la oscura y oscurecida fuerza de aquel principio *unheimliche* (“*unheimliche*” significa todo aquello que debiendo permanecer en secreto, en lo oculto, en estado latente, no obstante ha salido a la luz) [...]», pp. 189-190.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 81. Original: «das Motiv des Sandmannes, des den Kindern die Augen ausreißt.», *ibid.*, p. 80.

mancillados, las cuencas, los cuerpos despedazados, etc.,⁴⁵ con la intención de generar un nuevo y prolijo catálogo de símbolos que remitan a lo *unheimlich*.

Además, Freud añade a las características de la castración aquellos atentados contra la felicidad del atormentado Nathanael, destacando que las apariciones del Arenero coinciden con los momentos de mayor esperanza en el bienestar del joven, por lo que vale la pena preguntarse: «¿Por qué el Hombre de Arena aparece cada vez como el perturbador del amor?».⁴⁶ Con lo anterior, se determina que para el psicoanalista, antes que Olimpia, este sórdido personaje es el incuestionable vector de eventos siniestros del relato y, así mismo, debe entenderse como una representación ficcional de los restos que deja en el inconsciente la experiencia de haber pasado por el complejo de Edipo.

Sin dejar de reconocer que la figura de la muñeca forma parte del campo de lo *unheimlich*, Freud interpreta a este personaje de manera heurística y no literal, a diferencia de como lo hizo Jentsch. Por ello, el vienés considera que la aparición de Olimpia «la autómatas» no sólo corresponde a aquella convención de la literatura romántica, que incluía muñecos «vivos» en la trama para concitar temor en los lectores y, así, situarlos simbólicamente en su periodo de infancia. Este personaje «artificial»,⁴⁷ para el autor de *Tótem y tabú*, es un desdoble femenino de la figura de Nathanael, ya que le ocurren cosas

⁴⁵ Sobre este tipo de imágenes, el psicoanálisis lacaniano considera lo siguiente: «[Lacan] sigue a Freud al afirmar que la castración es primero y principalmente un fantasma de mutilación del pene [pero] vincula este fantasma a toda una serie de fantasías de desmembramiento corporal que se originan en la imagen del cuerpo fragmentado; esta imagen es contemporánea del estadio del espejo (de los seis a los dieciocho meses), y sólo mucho más tarde estos fantasmas de desmembramiento se refunden en torno al fantasma específico de la castración. [...]», D. Evans, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, p. 53. Asimismo, vale la pena apuntalar que este tipo de temas remiten a los sentidos de la palabra «ominoso», expuestos en el párrafo anterior.

⁴⁶ L. F. Klimkiewicz, *op. cit.*, p. 91. Original: «Warum tritt der Sandmann jedesmal als Störer der Liebe auf?», *ibid.*, p. 90. Esta pregunta se retomará más adelante.

⁴⁷ La definición de este tipo de personaje está en el libro *Extraños semejantes. El personaje artificial y el efecto narrativo en la literatura hispanoamericana* de Daniel Mesa Gancedo, editado por la Universidad de Zaragoza-Humanidades, en el 2002.

similares a las vividas por este desastrado joven, tales como las siguientes: ambos son productos de un padre bueno que tiene una relación conflictiva con un padre malo –el papá de Nathanael y Coppelius, por un lado, y, por el otro, Splanzani y Cópola– y, al mismo tiempo, en el punto álgido del conflicto, los dos jóvenes son descoyuntados por el Arenero, quien clama en pleno frenesí apoderarse de los ojos de sus víctimas. Para Freud, entonces, «Esta muñeca automática no puede ser sino la materialización de la actitud femenina en Nataniel hacia a su padre en la temprana infancia»,⁴⁸ de manera que Olimpia-Nathanael son lo mismo y, con ello, cobra un sentido más profundo el amor obsesivo que éste tiene hacia ella, ya que no es otra cosa que una fijación narcisista.

Con lo anterior, Freud resuelve que el doble o la figuración del «yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es otro de los tópicos que provocan el sentimiento de lo *unheimlich*. Incluso, al indagar más en las características de este fenómeno, remite a Heine, quien plantea en *Los dioses en el destierro* que el doble «es una formación perteneciente a los superados tiempos anímicos primitivos que, en aquel tiempo, no obstante, tenía un sentido más benigno. El doble se ha transformado en una imagen que aterriza (*schreckbild*) así como los dioses se convierten en demonios después de la caída de su religión.»⁴⁹ Por estas razones, la figura del doble migra su función antropológica y cultural de asegurar la supervivencia –presente en la egofilia ilimitada del hombre primitivo y del niño– hacia un designio oscuro que le convierte en «un mensajero *unheimlich* de la muerte.»⁵⁰ Además de ello, al resaltar que es el acto de

⁴⁸ L. F. Klimkiewicz, *op. cit.*, p. 93. Original: «Diese automatische Puppe Kann nicht anderes sein als die Materialisation von Nathaniels femininer Einstellung zu seinem Vater in früher Kindheit», *ibid.*, p. 92.

⁴⁹ Heine, *Los dioses en el destierro*, p. 17, *apud*, S. L. F. Klimkiewicz, *op. cit.*, p. 103. Original: «Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden.», *ibid.*, p. 102.

⁵⁰ *Ibid.* p. 99. Original: «aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes», *ibid.*, p. 98. Mucho tiempo después, Lacan descubrirá otra complejidad psíquica en la fijación narcisista concretada en la figura del doble: en el estadio frente al espejo, el sujeto reconoce en su reflejo un yo

represión el motivo por el que el personaje del doble se transforma en amenazador, la metonimia inexorable que resulta de dicha acción conduce al problema psíquico del retorno involuntario de lo semejante. La irrupción de ese periplo automático termina por eclipsar al «yo», de tal manera que la repetición se vuelve compulsiva, fortuita y arrastra en su estela lo funesto, lo inexcusable y lo maligno, hasta que se produce un «exilio».⁵¹

De esta manera, el «*unbeabsichtigte Wiederkehr*»,⁵² es decir, el retorno involuntario de lo semejante, disuelve las barreras entre el sueño y la vigilia, provocando una incertidumbre que concita lo *unheimlich*, ya sea por diluir los umbrales entre permanecer consciente e ingresar al inconsciente, o bien, porque esa disolución puede ser producida por el efecto de represión de un afecto. Con base en esto, queda explícito porqué este fenómeno juega un papel tan importante en la naturaleza de lo *unheimlich*, al tiempo que también se expone llanamente cómo aquello angustioso es algo sometido en el fondo del inconsciente, que emerge inesperadamente.

Más adelante, Freud enlista otros modos de lo *unheimlich*, cuyos parámetros fueron antes delineados en *Tótem y tabú*, y con los que termina de circunscribir al fenómeno. Éstos se pueden agrupar en el campo de la omnipotencia del pensamiento, pues se materializan en el cumplimiento de un deseo, las premoniciones, el “mal de ojo” –es decir, el aparente daño

«exteriorizado», o bien un «doble». Después de la castración, aquél «doble» se fija en lo profundo del inconsciente con la catástrofe que arrastra el trauma fundacional. Como se desarrollará más adelante, es posible reducir la vida del sujeto a una búsqueda eterna por satisfacer su deseo -aquél que fue escindido y que cobra la forma del «objeto *a*»-, pero en el intento de conseguir dicho anhelo, el sujeto lidiará con las pulsiones de vida y las de muerte, por cuanto el anhelo más profundo será volver al útero de la madre que era el lugar en donde en vez de escisión, se encontraba en estado de unificación y voluptuosidad. Como lo anterior es imposible, la pulsión de muerte propende a orientar al sujeto hacia el anhelo de morir con tal de volver al deseado estado de inconsciencia y, desde esa perspectiva, la imagen del reflejo del sujeto, el doble, retorna desde lo reprimido como un signo fatal del principio. Sobre esa base, se puede entender cabalmente por qué la figura del doble simboliza un lúgubre aviso del óbito de uno mismo.

⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

⁵² *Ibid.*, p. 226.

producido tan solo con la mirada de un poderoso individuo– y toda figuración maligna de la muerte.⁵³

Como conclusión, al seleccionar un epítome de lo *unheimlich*, el autor no duda en postular «la idea de ser enterrado vivo en estado de catalepsia»,⁵⁴ ya sea porque resulta pavorosa, pero también porque «el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen nada tuvo de espantoso, sino que, por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno».⁵⁵ Así, esta última imagen sintetiza todos los modos de lo *unheimlich* vistos hasta acá: la vuelta a lo familiar, pero siendo ahora extraño; el padecimiento de una operación violenta –similar a la castración– que conduce a un estado de muerte-imposibilidad; el retorno de lo semejante –la vida en la muerte representada por el útero-ataúd–; y el ansiado cumplimiento del deseo reprimido que consiste en volver a un estado perenne de goce, inconsciencia y bienestar.

En la misma estela del pensamiento freudiano, Julia Kristeva también se interesó por este fenómeno y en su análisis señala que son exiguas las oportunidades de experimentar «*L'inquiétante étrangeté*»,⁵⁶ ya que es difícil hallar un ejemplo de represión psíquica absoluta, tal como lo describe el médico vienés al caracterizar lo *unheimlich*. Por esta razón, la autora interpreta dicha noción «como una metáfora paroxística del funcionamiento

⁵³ Estos tres ámbitos recuerdan el campo de significación de lo siniestro/ominoso y, además, al desarrollar el pensamiento de Lacan se explicará que son conceptualizaciones de actos llevados a cabo por el inconsciente. De ahí que se perciba como una «omnipotencia del pensamiento».

⁵⁴ S. Freud, «Lo siniestro», trad. de L. López Ballesteros p. 681. Es interesante que la connivencia entre vida y muerte también es una característica semántica de lo «ominoso».

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ésta es la expresión con que se tradujo *unheimlich* al francés, según L. F. Klimkiewicz, «Ahora bien, cuando una dificultad como ésta se plantea en el trabajo de traducción, es un recurso retórico válido utilizar una circunlocución para poder abarcar mejor el espectro de sentido de una palabra. Es el caso que nos propone la traducción francesa de *Marie Bonaparte, la de la editorial Gallimard*, y también la más reciente de *J. Laplanche* cuando utilizan “*L'inquiétante étrangeté*”, que significa “*La inquietante extrañeza*”», *op. cit.*, p. 28.

psíquico mismo.»⁵⁷ En cuanto a dicho «funcionamiento», Kristeva explica que se trata de la represión perenne de contenidos o sucesos, cuando éstos dejan de ser necesarios para el principio del placer y para la supervivencia del sujeto.

Aunque por lo general este proceso es eficaz, hay ocasiones en que la información en estado de latencia es rechazada por el inconsciente y retorna con reciedumbre, hasta horadar la frágil represión que la contenía. De este modo, buena parte de las «metáforas paroxísticas» de la inquietante extrañeza representan a fantasmas y aparecidos –porque éstos son deseos o temores infantiles latentes– o bien, dobles y otras figuraciones de la despersonalización del yo, los cuales son el resultado de las pugnas entre el inconsciente y sus represiones. Por lo anterior, la autora sugiere interpretar el inventario freudiano como una serie de figuraciones o tropos del sentimiento que nos ocupa, en vez de asumir que se trata de un recuento de situaciones verificables fuera de la ficción.

Por su parte, Pablo Oyarzún coincide con lo dicho por Kristeva en lo correspondiente a comprender lo *unheimlich* como un tropo que representa el funcionamiento general de la psique y, además, precisa que todos los tópicos freudianos se pueden sintetizar en «el impulso coercitivo de la repetición (*Wiederholungszwang*)»,⁵⁸ porque en este periplo se encierra la esencia de lo siniestro, ya que dicha dinámica expone las operaciones incomprensibles del inconsciente. En ese sentido, para el filósofo chileno: «la repetición siniestra goza de una autonomía absoluta, de un automatismo irrestricto, y esta autonomía, este automatismo, esta mismidad radicalmente otra de la repetición es, en sentido riguroso y pleno, lo siniestro».⁵⁹

⁵⁷ J. Kristeva, «Freud: “heimlich/ unheimlich”, la inquietante extrañeza», p. 361. En el original: «comme une métaphore paroxystique du fonctionnement psychique lui-même», J. Kristeva, «Freud: “heimlich/unheimlich”- l’inquiétante étrangeté», *Du même auteur*, p. 272.

⁵⁸ P. Oyarzún, «La cuestión de lo siniestro» p. 58.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 78-79.

De acuerdo con lo anterior, para Oyarzún el ejemplo más idóneo donde se concreta el fenómeno de la repetición incesante es el *acting out*,⁶⁰ por cuanto éste se caracteriza por ser «una fijación al trauma en la vida onírica»,⁶¹ la cual provoca que el sujeto «no *recuerde* nada de lo olvidado o reprimido, sino que *lo vive de nuevo*». ⁶² Es por dicha razón que la repetición incesante de lo mismo es la evidencia de una fuerza que, aun debiendo permanecer oculta, se ha manifestado.

Con el mismo interés de acercar los estudios psicoanalíticos a los literarios, la interpretación que hace Jacques Lacan sobre la teoría freudiana del inconsciente, entendido como un efecto particular del lenguaje, expuso una sugerente forma de vincular la mente con otras disciplinas y, además, llevar el análisis de la psique al plano social. Aunque no realizó ningún escrito donde delimitara y profundizara la noción de lo *unheimlich*, al revisar el trabajo de su precursor, es posible colegir que este teórico francés entendió el fenómeno que nos ocupa como una alteración del deseo, provocada por la angustia resultante del retorno de lo reprimido traumático. Con el propósito de esclarecer lo anterior, se retomarán algunos de los problemas que ya había señalado Freud, ubicándolos en el contexto de la propuesta lacaniana.

Para el teórico francés, no se puede comprender lo *unheimlich* sin antes dilucidar los funcionamientos del sujeto y del deseo. Éstos, son el resultado de la incorporación del individuo a lo real, lo imaginario y lo simbólico —la reescritura lacaniana del célebre «complejo de Edipo» y «la amenaza de castración»—, ya que en este proceso está también la transición freudiana de lo familiar hacia lo extraño. En su *Seminario X*, dedicado a desbrozar

⁶⁰ Este tema se desarrollará con mayor detenimiento más adelante.

⁶¹ P. Oyarzún, *op. cit.*, p. 80.

⁶² *Ibidem*, p. 83. Más adelante se retomará esta idea para vincular al fenómeno de lo siniestro con el del trauma.

las características de la angustia, el teórico francés expone que lo *unheimlich* se presenta como una irrupción temporal y espacial, que desestabiliza el sentimiento de unidad alcanzado en el orden imaginario:

En este punto *Heim* no se manifiesta simplemente lo que ustedes saben desde siempre, que el deseo se revela como deseo del Otro, aquí deseo en el Otro, sino también que mi deseo, diría yo, entra en el antro donde es esperado desde toda la eternidad bajo la forma del objeto que soy, en tanto que él me exilia de mi subjetividad, resolviendo por sí mismo todos los significantes a los que éste se vincula.⁶³

Según lo anterior, Lacan propone que el sentido de «familiaridad» denotado por el radical *heim*, en la palabra *heimliche*, está representado por la correspondencia placentera que estriba entre el sujeto y el objeto durante el «estadio frente al espejo», aquel instante donde se crea el voluptuoso orden imaginario. Por ello, el sentimiento de un vínculo agradable, hogareño y unificado entre el individuo y su reflejo está «resolviendo por sí mismo todos los significantes a los que éste se vincula», de tal manera que se genera un circuito cerrado entre el individuo-significante y el reflejo-significado. En este momento, el viviente se considera una unidad adherida simbióticamente a la madre, de tal manera que está compuesto por ambos cuerpos y esta amalgama es lo que se expone en el reflejo. Dicha correspondencia, además, sucede como un proceso «aberrante» porque el viviente concibe la imagen proyectada en el espejo como una extensión de sí mismo, razón por la que desarrolla

⁶³ J. Lacan, *Seminario X: la angustia*, pp. 58-59. En la lengua original: «En ce point *Heim*, ne se manifeste pas simplement ce que vous savez depuis toujours, que le désir se révèle comme désir de l'Autre, ici désir *dans* l'Autre, mais aussi que mon désir, dirai-je, entre dans l'antro où il est attendu de toute éternité sous la forme de l'objet que je suis en tant qu'il m'exile de ma subjectivité, en résolvant par lui-même tous les signifiants à quoi elle est attachée.», *Le séminaire livre X L'angoisse*, p. 61.

un mundo imaginario esencialmente narcisista.⁶⁴ Lo *heim* es, entonces, la correspondencia que mantienen el sujeto y su reflejo en el espejo, de tal forma que lo *unheim* se da en el momento en que dicho vínculo imaginario se disuelve, por lo tanto, otra manera de reconocer la presencia de lo siniestro se da cuando la imagen especular de uno mismo se modifica hasta volverse extraña.

Lo anterior ocurre con la incorporación del orden simbólico y la dilucidación del omnipresente e inescrutable real, fenómenos que, como se dijo líneas atrás, refieren al Edipo y la castración. Como se ha visto, cuando el individuo se considera una unidad con la madre desarrolla el anhelo de convertirse en «el deseo» de ésta, o bien, «el falo». El conflicto consiste en que el padre impide la consumación del deseo del viviente, hasta que el infante asume que no podrá ser el «falo» de la madre, por lo que es desprendido de ella y ocupa su lugar en el orden familiar, de tal manera que termina por asociar a los padres, la Ley, el lenguaje y las instituciones en una figura a la que Lacan denomina «el Otro». Tal escisión simbólica entre mamá e hijo se entiende como una «capadura», porque metafóricamente se «corta» el falo que el infante anhelaba representar, dejando el deseo del sujeto amputado y ubicado en el Otro, de tal manera que Lacan sintetiza dicha condición en la conocida máxima, «el deseo es el deseo del Otro».⁶⁵ Según todo lo descrito, la transición de lo imaginario a lo

⁶⁴ A su vez, Lacan termina por decir que todo este proceso puede ser entendido también como metafórico, porque, así como esta figura retórica reúne dos aspectos distintos a partir de la semejanza, del mismo modo el sujeto encuentra semejanzas suyas en un Otro, que es el reflejo.

⁶⁵ El pensamiento de este teórico francés es sumamente críptico e hipostático, razón por la que toda síntesis a sus ideas puede parecer insuficiente. En esta investigación se tiene conocimiento de las distintas controversias que han provocado las afamadas ideas lacanianas, tales como «falo», «complejo de castración», «diferencia sexual», entre otras; asimismo, al resumen descrito atrás, podrían incluirse nociones como «desamparo», «castración de la madre», «nombre del padre», la «dialéctica del sujeto», etcétera. Aunque todos ellos son temas fascinantes, se alejan del objeto crítico de la investigación, por lo que opto por exponer las ideas del «deseo», «el fantasma», «el acto de castración», «el complejo de Edipo», «la falta», «la angustia» y «el trauma», ya que son los conceptos que clarifican al desmontaje de lo *unheimlich*, según el psicoanálisis de Lacan, y también porque favorecen a los postulados de esta tesis.

simbólico mediante la castración provoca que aquello familiar –*heimlich*–, que había sido lo imaginario, cambie violentamente hasta convertirse en extraño –*unheimlich*–, dejando al sujeto desamparado en lo real, es decir, en su organicidad y en la concientización de su propia muerte. Finalmente, no es descabellado pensar que todo el proceso anterior resulta tan violento que termina por fijarse en la mente como un trauma fundacional.⁶⁶

El resultado del proceso psíquico descrito deja la certeza de que nada puede satisfacer al deseo, de tal manera que Lacan nombra a este anhelo incesante «el objeto *a*» –«*petit objet autre*»– y postula su concreción simbólica en una imagen-significante a la que denomina «fantasma», que es «una escena que se presenta a la imaginación y que dramatiza un deseo inconsciente».⁶⁷ Dicha figuración tiene dos funciones, proteger al sujeto y orientarlo al goce, de tal manera que figura como «una defensa que vela la castración.»⁶⁸ Al pensar lo dicho en simetría con el catálogo de los motivos siniestros, los crueles actos del Arenero sobre las posibilidades de goce de Nathanael cobran un sentido heurístico, porque aquel villano umbrío es percibido como un «peligro venido de otro lugar» que provoca un sentimiento de displacer. Justo por eso es descrito por Freud como un aguafiestas del amor. Desde esta perspectiva, el Arenero es una hipotiposis del Edipo y ataca directamente al fantasma para mostrar de manera palmaria y angustiosa la cicatriz de la emasculación.

De acuerdo con lo anterior, el teórico francés termina por concluir que: «Lo *unheimlich* es lo que surge en el lugar donde debería estar [el «objeto *a*»]. De donde todo parte, en efecto, es de la castración imaginaria, porque no hay imagen de la falta y con razón. Cuando algo surge ahí, lo que ocurre, si puedo expresarme así, es que la *falta viene a faltar*

⁶⁶ La noción de trauma se definirá más adelante.

⁶⁷ D. Evans, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 90.

[...]»⁶⁹ En este orden de ideas, para Lacan, lo anterior se puede resumir en que lo *unheimlich* se presenta cuando el fantasma se disuelve y es imposible ocultar la capadura, de tal manera que el sujeto se ve secuestrado por el inconsciente,⁷⁰ quien usurpa el «objeto *a*», haciendo retornar desde lo reprimido la imagen del trauma fundacional. Por lo anterior, «la falta viene a faltar».

Bien considerado todo, es importante recordar que el «deseo» es un indecible que permite la potencia de vida, pero al mismo tiempo es inalcanzable por su escisión de origen, de tal manera que es en sí mismo una falta. La imposibilidad de cumplir el deseo es justamente lo que permite el buen funcionamiento de la psique, porque las pulsiones se encargan de mantener activa la dinámica, generando fantasmas que operan como señuelos. Cuando dicho hueco se colma, entonces se manifiesta una falla, porque ya no hay cavidad, sino un agente extraño que la llena. De esta manera, todo «cumplimiento del deseo» –motivo presente en el catálogo de Freud– debe entenderse como una obturación de la falta llevada a cabo por el inconsciente, de tal manera que literalmente ese vacío es saturado por algo extraño, siniestro, que satura el marco de visibilidad.

Hasta este punto del desarrollo, es posible llegar a algunas conclusiones tempranas. Para Lacan lo *unheimlich*, es decir, el paso de lo familiar a lo extraño, se presenta durante la castración cuando el orden simbólico irrumpe en el imaginario, dejando al sujeto momentáneamente expuesto a lo real. Este suceso deja una cicatriz en la psique donde estaba

⁶⁹J. Lacan, *op. cit.*, p. 52. Las cursivas son mías. Originalmente, la cita decía «menos *phi*» en la parte donde están colocados los corchetes, porque refería a la explicación de un grafo articulado con gramática lacaniana, en donde se ubicaba al «objeto *a*» simétricamente al espacio cuya coordenada respondía a la letra griega referida. La versión original es la siguiente: «L'*unheimlich* est ce qui apparaît à la place où devrait être le moins *-phi*. Ce dont tout part en effet, c'est de la castration imaginaire, car il n'y a pas, et pour cause, d'image du manque. Quand quelque chose apparaît là, c'est donc, si je puis m'exprimer ainsi, que le manque vient à manquer.», *op. cit.*, p. 53.

⁷⁰ Esta idea también está presente en las investigaciones de Kristeva y Oyarzún.

la unión entre madre e hijo. Mediante la represión, el inconsciente toma dicha experiencia y la retiene en sus mazmorras, de tal manera que surge el «objeto *a*» para determinar la mecánica inacabable de significantes que componen al deseo y, con ello, velar la castración valiéndose de múltiples fantasmas proyectados en la consciencia, los cuales tienen la función de suplir el anhelo provocado por la pérdida del cuerpo de la madre.

Por situaciones angustiosas, dicho sujeto puede experimentar una trasmutación de su «objeto *a*» por «algo misterioso». La llegada de dicha entidad impostora ocurre gracias al retorno de información reprimida que se coloca en la matriz del deseo, provocando un «exilio» de la consciencia que, desde la perspectiva freudiana, se entiende como el retorno de lo semejante. La operación del inconsciente, entonces, visto ahora como un doble extraño, ubica al objeto de lo reprimido en el lugar central del deseo. Según lo expuesto líneas atrás, ese «algo», traído desde las celdas de la represión, no es otra cosa que el cuerpo de la madre, no ya rozagante y vivo como se percibía en el orden imaginario, sino extirpado y muerto tras la intervención del padre-Ley-lenguaje.

Es por lo dicho que el ansiado deseo se cumple, pero no de la manera en que originalmente se había concebido: surge como una exposición de lo orgánico, lo abyecto, lo concupiscente y lo muerto. Ubicado donde está, estimula el funcionamiento del deseo mediante señuelos siniestros que conducen al sujeto hacia el anhelado sueño de volver al vientre materno, o como se dijo líneas atrás, al ataúd y al entierro. Con base en lo descrito hasta acá, lo siniestro es entendido desde la teoría lacaniana como un encuentro con lo real, provocado por el trauma fundacional, que se mantiene en estado de latencia hasta ser incoado por experiencias angustiosas, retornado desde lo reprimido y vuelto un oscuro objeto del deseo.

Al trasluz de lo mencionado, es posible decir que desde la teoría lacaniana el origen de lo *unheimlich* está en el trauma fundacional. Su represión implica una latencia que puede activarse cuando se vive una situación de vulnerabilidad similar a la experimentada en el momento de castración. Como se dijo, si tras la capadura, el cuerpo de la madre se convierte en un indicio de lo real, entonces el retorno de lo reprimido ocurre toda vez que el sujeto vive una irrupción cuya fuerza desvela aquello que está más allá de la significación. En este orden de ideas, para Lacan, lo siniestro ocurre cuando se vive un trauma.

Los *trauma studies* han cobrado mucha relevancia desde la segunda mitad del siglo XX y han sido impulsados por las reflexiones sobre la memoria. Abarcan desde la medicina hasta el arte y, a su vez, han resultado de mucha utilidad para comprender acontecimientos históricos complejos y dilemáticos. Debido a la vastedad de las investigaciones hechas al respecto, en esta tesis no se realizará un estudio exhaustivo sobre el tema, pero ahondará especialmente en las características que definen al trauma desde la teoría del psicoanálisis para exponer su inextricable relación con lo siniestro, proponer que sus singularidades determinan la estructura de los textos en donde hay representaciones estéticas de acontecimientos traumáticos y, en el siguiente capítulo, se complementará lo expuesto en el presente con lineamientos básicos del trauma social, para plantearlo como el tema más común en las ficciones que presentan las características poéticas desarrolladas en esta investigación.

Nuevamente, para Freud, el trauma es «un cuerpo extraño que aún mucho tiempo después de su intrusión tiene que ser considerado como de eficacia presente»,⁷¹ es decir, se

⁷¹ Freud & Breuer, *apud*, C. Caruth, *Unclaimed Experience*, p. 5. En esta reflexión, Caruth señala otra interpretación del concepto que nos ocupa según el médico vienés: «The example of the train accident —the accident from which a person walks away apparently unharmed, only to suffer symptoms of the shock weeks later— most obviously illustrates, for Freud, the traumatizing shock of a commonly occurring violence. Yet the recurring image of the accident in Freud, as the illustration of the unexpected or the accidental, seems to be

trata de una herida⁷² en el inconsciente que no pudo ser integrada en un contexto significativo, por lo cual se mantiene latente, pero resurge con la experiencia de algo sucedido en la actualidad del sujeto. Según lo referido líneas atrás, la relectura estructuralista de Lacan a los postulados freudianos entiende el problema del trauma como una irrupción de lo real en el orden simbólico, por lo tanto, se materializa cuando ocurre un acercamiento esencialmente fallido entre el «yo» y ese reino insondable que se encuentra fuera del lenguaje.⁷³

Para entender la compleja correspondencia que tienen el pasado y el presente en el concepto que nos ocupa, el médico vienés sugiere que hay un proceso de *Nachträglichkeit*, «acción diferida»⁷⁴ –*après coup*, «después del golpe»,⁷⁵ en el pensamiento lacaniano– el cual

especially compelling, and indeed becomes the exemplary scene of trauma par excellence, not only because it depicts what we can know about traumatizing events, but also, and more profoundly, because it tells of what it is, in traumatic events, that is not precisely grasped.», p. 6.

⁷² La mayoría de los estudios consideran como traumáticas aquellas experiencias donde el sujeto se encuentra en peligro de muerte, vive situaciones fuertemente inicuas, experimenta violencia desproporcionada, sufre un ataque sexual, pierde a un ser querido, entre otras muchas posibilidades. Aunque las opciones propenden hacia el campo semántico que circunscribe la idea general del daño, la gama de situaciones traumáticas puede llegar a ser tan amplia que, en esta investigación, la definición del concepto se mantiene abstracta. No obstante, con el propósito de acotar un margen de posibilidades, Dominick LaCapra sugiere que las experiencias traumáticas se experimentan del siguiente modo: «Para que exista trauma en sentido estricto, es decir, falta de abreacción de la experiencia, la cual persiste en el psiquismo a modo de un “cuerpo extraño”, deben darse determinadas condiciones objetivas. Ciertamente, el acontecimiento por su “misma naturaleza”, puede excluir la posibilidad de una abreacción completa (por ejemplo, “pérdida de un ser querido y aparentemente insustituible”); pero, aparte de este caso extremo, lo que confiere al acontecimiento su valor traumático son determinadas circunstancias específicas: condiciones psicológicas en las que se encuentra el sujeto –en el momento del acontecimiento (“estado hipnoide”)–, situación efectiva (circunstancias sociales, exigencias de la tarea que se está efectuando) que dificulta o impide una reacción adecuada (“retención”) y finalmente, sobre todo, según Freud, el conflicto psíquico que impide al sujeto integrar en su personalidad consciente la experiencia que le ha sucedido (defensa).» *Escribir la historia, escribir el trauma*, pp. 447-448.

⁷³ Es importante señalar que Lacan entiende el trauma como un tipo de *tyche*, pensando su aparición en la psique como una colisión fundacional: «lo real como encuentro –el encuentro en tanto que puede ser fallido, en tanto que es, esencialmente, el encuentro fallido –se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo una forma que ya basta por sí sola para despertar la atención– la del trauma.», J. Lacan, *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, p. 63.

⁷⁴ C. Caruth, «Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia» p. 308, n.15. Además, el diccionario de psicoanálisis define este concepto de la siguiente manera: «Palabra utilizada frecuentemente por Freud en relación con su concepción de la temporalidad y de la causalidad psíquicas: experiencias, impresiones y huellas mnémicas son modificadas ulteriormente en función de nuevas experiencias o del acceso a un nuevo grado de desarrollo. Entonces pueden adquirir, a la par que un nuevo sentido, una eficacia psíquica.», J. Laplanche y J. B. Pontalis, *op. cit.* p. 280.

⁷⁵ A. Green, *El tiempo fragmentado*, p. 38, nota *. El diccionario de psicoanálisis lacaniano define esta idea así: «[...] modo en que, la psique, los acontecimientos presentes afectan a posteriori a los pasados, puesto que el pasado sólo existe en la psique como un conjunto de recuerdos constantemente reelaborados y reinterpretados

consiste en una resignificación del incidente pasado por medio de negociaciones entre la consciencia y el inconsciente, las cuales toman como coordenadas de interpretación al acontecimiento ocurrido en el presente que hizo retornar la herida. Es una manera de «caer en la cuenta» y dar «un significado retroactivo de los eventos traumáticos en la vida psíquica».⁷⁶ Aunque la elaboración se resuelva con éxito, la complejidad de dicho procedimiento consiste en que nunca es posible acceder a la verdadera experiencia que provocó este padecimiento porque «se reprime un recuerdo que sólo posteriormente fue traumatizante».⁷⁷ Según lo dicho, es importante enfatizar que el desbrozamiento del trauma exige un poderoso trabajo de interpretación mediante el *après coup*, ya que el síntoma y el recuerdo inconsciente no tienen un vínculo directo, sino que el suceso reactivador de la herida se vuelve una puerta de ingreso, cuyo fin es poder conocer los factores que provocaron la afección.

Con base en lo anterior, Andre Green señala que «lo traumático no es el acontecimiento bruto sino el despertar de un incidente anterior supuestamente liquidado o concluido».⁷⁸ La incapacidad de recordar dicho suceso hace que el inconsciente lo arrastre desde lo reprimido y, entonces, éste termina presentándose en la vida psíquica del sujeto de manera repetitiva, «ergo, la repetición es un sustituto de la memoria, una manera inadvertida,

a la luz de la experiencia presente. Lo que le interesa al psicoanálisis no es la secuencia pasada real de los acontecimientos en sí, sino el modo en que esos acontecimientos se encuentran en el presente en la memoria, y el modo en que el paciente los comunica [...] De manera que las fases pregenitales no son vistas como hechos reales cronológicamente anteriores a la fase genital, sino como formas de DEMANDA, proyectadas retroactivamente en el pasado [...] Lacan también demuestra que el discurso se estructura por retroacción; sólo cuando ha sido pronunciada la última palabra de la oración adquieren su pleno sentido las palabras iniciales.», EVANS, Dylan, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁶ C. Carut, *op. cit.*, p. 308, n. 15.

⁷⁷ J. Laplanche y J. B. Pontalis, *op. cit.*, p. 282.

⁷⁸ A. Green, *op. cit.*, p. 39.

no reconocida por el analizante, de rememorar un acontecimiento psíquico memorable, pero al que se le niega la rememoración».⁷⁹

Para explicar esa angustiante mecánica, Cathy Caruth retoma el comentario que hace Freud a la épica *Gerusalemme liberata* de Torcuato Tasso, en *Más allá del principio del placer*, con el propósito de articular un especioso ejemplo de la escena traumática y la repetición compulsiva:

Its hero, Tancred, unwittingly kills his beloved Clorinda in a duel while she is disguised in the armour of an enemy knight. After her burial he makes his way into a strange magic forest which strikes the Crusaders' army with terror. He slashes with his sword at a tall tree; but blood streams from the cut and the voice of Clorinda, whose soul is imprisoned in the tree, is heard complaining that he has wounded his beloved once again.⁸⁰

La tragedia de Tancredo –herir de muerte a su amada sin saber que se trata de ella al momento de hundir el arma en el cuerpo– parece suceder de nuevo en el acontecer del caballero, mientras éste se encuentra inmerso en la melancolía, por cuanto «he makes his way into a strange magic forest which strikes the Crusaders' army»⁸¹. En dicho proceso, Tancredo, de manera misteriosa –incluso, por lo que se menciona, hace parecer que estuviera “hechizado”– «He slashes with his sword at a tall tree; but blood streams from the cut». No es sino hasta este momento que escucha que la voz de Clorinda proviene de dicha lesión y es ahí cuando comprende que el alma de su amada se encontraba en aquel árbol. Por su parte, ella le reprocha «that he has wounded his beloved once again» y, de este modo, se cierra la repetición dolorosa que comienza con el suceso trágico inicial.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ C. Caruth, *op. cit*, p. 2.

⁸¹ Aunque se sabe que, según Tasso, los moros son los que encantan los bosques, es válido pensar que cuando «he makes his way into a strange magic forest which strikes the Crusaders' army», es una forma connotativa de referir al sentimiento de depresión estudiado por Freud.

El hechizo que media entre la primera y la segunda herida es una manera de entender el *après coup*, o bien, la «caída en cuenta» de Tancredo, porque sólo cuando escucha la voz que brota del trauma entiende la extraña relación entre los dos lastimosos sucesos. La repetición del acto, además, es la manera inadvertida en que se presenta la situación, haciéndola retornar desde lo reprimido, fragmentándolo, colocándolo en la mirada y en el presente psíquico del sujeto, pero sin traerlo a la mente en forma de un recuerdo palmario.

Cuando esa repetición se vuelve una dinámica compulsiva se le llama *acting out*. Dominick LaCapra considera que dicho movimiento es una de las dos maneras de enfrentarse al trauma; mientras que la otra, es el *working through*.⁸² Para el historiador estadounidense, es un error pensar que dichos procesos conforman un binomio de oposición, aunque vincula el primero con aquello a lo que Freud llamó «melancolía» y el segundo con el «duelo». Según el médico vienés, el duelo es una sucesión sana de elaboración del dolor causado por un trauma y, con ello, una «cura»; mientras que la melancolía es el proceso en que el doliente se identifica narcisísticamente con el objeto perdido, razón por la que no puede olvidarlo y con ello «curarse».⁸³ Sobre esa base, el *acting out* es un conjunto de «situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos entrampados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y fatal que se retroalimenta».⁸⁴ Estas circunstancias pueden adoptar la forma de analepsis, prolepsis, pesadillas, parapaxias y

⁸² También puede entenderse como «elaboración» y es «un quehacer articulatorio: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro.», D. LaCapra *op. cit.*, pp. 447-448.

⁸³ La complejidad de estos temas es mucho mayor, pero sólo los refiero para continuar con el desarrollo del trauma.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 45-46. En original: «is haunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes –scenes in which the past returns and the future is blocked or fatalistically caught up in a melancholic feedback loop», LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, p. 21.

cualquier otra evidencia de información reprimida que brota del yo, cuyo sentido no concuerda con el contexto de enunciación, sino que refiere a acontecimientos insondables provenientes desde el fondo del inconsciente, aquél lugar extrañamente familiar. De acuerdo con lo mencionado, se trata de un proceso que surge cuando la melancolía se apodera del sujeto, hasta provocar la iteración perenne de la escena traumática, la cual concita una angustia tan abrumadora en la psique que el «yo» se siente vulnerado desde su interior, del mismo modo que se ve atacado desde afuera.

La repetición dolorosa es una defensa que ejerce la mente para evitar aquella situación desagradable cuyo recuerdo no se puede articular lingüísticamente porque, como se ha mencionado, la experiencia traumática es un encuentro con lo real. Según lo expuesto páginas atrás, la exposición a este orden evoca el cuerpo extirpado de la madre y, por metonimia, causa que el yo «caiga en la cuenta» de su condición mortal y visualice aterradoras imágenes de su eventual y posible óbito. Para Caruth, tales figuraciones son las que concitan que la repetición incesante se convierta en una posesión, por cuanto «the history of the traumatized individual, is nothing other than the determined repetition of the event of destruction.»⁸⁵

La perpetración de una herida en un tiempo pasado y su reactivación en el presente, la repetición compulsiva de tal acontecimiento, la angustia y el enfrentamiento con la dimensión real –entendida también como la realidad orgánica y eventual mortalidad del sujeto– constituyen al fenómeno que nos ocupa y del que se pueden recolectar algunas ideas conclusivas. En principio, como se ha desarrollado, el trauma es una experiencia común a todos los sujetos, que ocurre con el acto de castración, por lo que la herida que deja en el

⁸⁵ C. Caruth, *op. cit.*, p. 63.

fondo del inconsciente también es la marca del instante en que el sujeto se vincula con el Otro. Por este motivo, todas las vivencias traumáticas que puedan ocurrirle a una persona tienen la huella de ese momento inmemorial cuando el «yo» se incorporó al orden simbólico; debido a ello, resulta imposible integrarlas significativamente a la psique y sólo podemos acceder a su sentido *après coup*. Con lo anterior, se explica por qué los traumas se materializan en el inconsciente como un suceso imperceptible, pero que surge desde lo reprimido cuando el sujeto «cae en la cuenta» de cómo afectó al «yo» lo acontecido, es decir, sólo después de vivir una experiencia en el presente que lo reactiva. Sobre esa base, Caruth señala que esa peculiar función del trauma se puede entender como una voz que no sólo cuenta la historia personal del individuo y sus experiencias pasadas, sino que también narra el relato sobre cómo nos relacionamos con los otros, «the story of the way in which one's own trauma is tied up with the trauma of another, the way in which trauma may lead, therefore, to the encounter with another, through the very possibility and surprise of listening to another's wound.»⁸⁶ Con base en lo mencionado, Caruth entiende que el trauma es el trauma del otro, como Lacan señala que el deseo es el deseo del otro, de tal manera que para ella el concepto que nos ocupa se convierte en una experiencia compartida, sin dueño, de la que es posible extraer una sensibilidad *páthica*, para desprender un sentimiento de unión con las tragedias de los demás.

En este orden de ideas, Dominick LaCapra, se detiene en el problema de la voz del trauma para estudiar el fenómeno de su enunciación, porque también considera que dicho procedimiento psíquico es una forma de vincular la dimensión interior del sujeto y su relación con lo externo. En principio, para LaCapra, el problema de la representación del concepto

⁸⁶ *Ibidem*, p. 8.

que nos ocupa depende de la dicción que se elija para la escritura del texto, ya que si se desea hacer historiografía, es indispensable mantener un compromiso con la verdad de los acontecimientos, realizar un señalamiento de los perpetradores y exigir la justicia para las víctimas; sin embargo, si se pretende hacer un texto literario, la mejor manera de representar el trauma es mediante complejos sistemas tropológicos, similares al ejemplo de la *Gerusalemme liberata*, porque, por un lado, de esta manera se representan con mayor precisión los complicados procesos de *Nachträglichkeit*, *après coup* y *acting out*; y, por el otro, el concepto que nos ocupa cobra una materialidad textual y simbólica de la que se desprenden sentidos mucho más precisos y enriquecedores para su interpretación.

De tal suerte, es posible trazar una ruta para comprender la relación que estriba entre lo siniestro y el trauma. Como se mencionó al inicio de este apartado, para Freud lo siniestro es un conjunto de figuraciones con las que se representa la amenaza de castración y sus angustiosos efectos en el sujeto, de ahí que conceptualmente se articule como aquello familiar –el padre–, vuelto extraño de manera misteriosa –el advenimiento del complejo de Edipo. Sobre esa base, el catálogo de motivos siniestros que propone el médico vienés circunscribe figuraciones del proceso de formación del súper yo, tales como: la frustración del deseo mediante la amenaza de castración, la cual se manifiesta en imágenes de dilaceración –partes del cuerpo que se mueven solas, cuencas vacías de los ojos–; la desestructuración de la egofilia que termina por escindir la psique del sujeto en el consciente y el inconsciente, o visto de otra manera, en el «yo» y su doble; y finalmente, la usurpación del consciente por el inconsciente, manifestada en actos que el «yo» no reconoce como suyos, de ahí que se presente la repetición de lo semejante y la omnipotencia del pensamiento materializada en el deseo cumplido.

Ahora bien, para Lacan, como ya se refirió, lo siniestro a grandes rasgos cobra la imagen del cuerpo extirpado de la madre. Si el sujeto experimenta una situación angustiosa o traumática, dicha efigie retorna para ocupar el lugar del «objeto *a*», de tal manera que se coloca en el centro del deseo y condiciona la mecánica de esta función. Una vez en el centro de las pulsiones, el objeto siniestro concita la formación de fantasmas ominosos que operan como señuelo del sujeto, de tal manera que éste termina por provocar comportamientos compulsivos –como la repetición de lo semejante– los cuales «secuestran» a la consciencia y dejan que el inconsciente se convierta en el doble del «yo». Sobre esa base, para Lacan lo siniestro también es el extraño cumplimiento del anhelo pre-simbólico, es decir, el deseo de volver al orden imaginario y reunirse con el cuerpo de la madre, pero ejecutado de forma ominosa, porque dicho cuerpo es ahora un cadáver.

Freud comienza lo que Lacan termina por esmerilar: Lo siniestro es el fantasma que deja el encuentro con lo real, provocado por la castración; es por tal razón que se conceptualiza como lo familiar –aquel mundo imaginario–, vuelto algo extraño –el abstruso mundo real– debido a que entre ellos se despliega la inconmensurable red de significantes y significados que comprende al lenguaje. Así mismo, siniestras también son las relaciones que el inconsciente tiene con ese fantasma, una vez que «despierta» de su latencia perenne. Como el origen de lo siniestro está en el trauma fundacional, entonces su estructura es la de ese mismo fenómeno psíquico: es la reciedumbre que insufla a la *Nachträglichkeit* que ocurre cuando se da una experiencia traumática, también es la «caída en cuenta» que experimenta el «yo» *après coup*, es decir, después del golpe y, además, es lo que condiciona la mecánica del *acting out*, una vez que el deseo ha sido secuestrado por el inconsciente. Es el «hechizo» que mueve al «doble de la consciencia» a usurpar las funciones del «yo» y, finalmente, es el

deseo ominoso de reencontrarse con lo real, la muerte, aquél estado invertido y siniestro de lo imaginario, donde el ego ya no puede ser lastimado porque el deseo y el otro están unidos mediante el beso trágico del sueño eterno, donde la correspondencia entre el uno y el otro vuelve a ser estable, vinculada mediante las tragedias eventuales y determinadas por un estado de completitud del que, ahora sí, es imposible salir.

Según lo expuesto líneas atrás, cobra un sentido heurístico la manera en que Freud constituye su catálogo de motivos siniestros, ya que, en realidad se trata de un conjunto de «jeroglíficos», que articulan al trauma fundacional. Para una lectura más actualizada, siguiendo a LaCapra, en esta tesis se pretende plantear un sistema topológico de materialización textual del fenómeno traumático-siniestro, con el propósito de desmontarlo y proponerlo como una serie de procedimientos poéticos que se presentan en la especificidad de algunas ficciones latinoamericanas del presente siglo.

CAPÍTULO II: LO SINIESTRO ES LO QUE LA NOVELA NO QUIERE DECIR, PERO CONDICIONA AQUELLO QUE DICE.

En la sección anterior se revisaron tanto el ámbito léxico-semántico, como el conceptual, para dilucidar las características de las nociones de lo siniestro, lo ominoso y lo *unheimlich*. Ahí se encontró que los vocablos hispánicos aportan sentidos distintos a lo descrito por Freud y, además, que Kristeva, Oyarzún, Lacan, Green, Caruth y LaCapra vinculan al estudio del médico vienés otros importantes conceptos del psicoanálisis, tales como la castración, el sujeto, el deseo y el trauma. Por su parte, Eugenio Trías recoge el guante lanzado por dicha disciplina y se arriesga al proponer que «lo siniestro» es una categoría estética fundamental. Para ello, se plantea la siguiente hipótesis: «*Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello [...] debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado*».¹ Con el propósito de explicar dicha conjetura, el punto de partida de este pensador español es trazar un camino entre las distintas constelaciones que conforman los conceptos de lo bello, lo sublime y lo siniestro, realizando un recorrido que va de Burke a Kant, luego del Romanticismo alemán a Hegel y, finalmente, termina en Freud.

A lo largo de dicho itinerario, Trías arracima características de lo sublime que van precisando la incorporación de lo siniestro, tales como: la ambivalencia articulada por el terror que provoca la naturaleza, frente a la superioridad moral que suscita la capacidad de comprenderla; la barrera evanescente entre placer y dolor; y el puente en medio de lo infinito y lo divino. De lo anterior, se desprende que el paso por la llanura y claridad del Siglo de las Luces, hasta las selvas rebosantes de signos y conceptos del Romanticismo, terminó por suscitar la siguiente duda: «¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que

¹ E. Trías, *op. cit.*, p. 17.

poesía y arte realizan, se revela?»² Con la suposición audaz de que el rostro de la divinidad no es otro que el de las sombras, Trías establece la base para permear la categoría de lo sublime con la umbría sustancia de lo siniestro.

Al descender a otras particularidades, el filósofo español continúa su caracterización escrutando los postulados freudianos, de los que desprende vínculos con el erotismo, la ensoñación, la fascinación, lo nefario y la promiscuidad entre orgánico e inorgánico. Todo esto, en estado de latencia «conduce al sujeto a la fuente de los temores y deseos (interconexos) que lo constituyen en sujeto».³ Lo último guarda similitudes con lo que se desarrolló páginas atrás sobre la castración, ya que refiere a la huella dejada por la escisión entre el sujeto y el otro –el lenguaje, la madre, el padre y el «falo». Desde esa perspectiva, Trías declara que lo siniestro es la herida que deja aquella amputación y, por lo tanto, su cicatriz yace encerrada en el inconsciente. Este corte esconde, entonces, la oquedad dejada por el trauma y sólo puede ser soportable si se cubre mediante el fantasma, de tal manera que «lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo.»⁴

Sin trabajo se comprende que el filósofo español se plantea la operación para vincular lo bello con lo siniestro como «esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo».⁵ Tal velo es la belleza, familiar y propia, que recuerda la medida y la finitud; sin embargo, en ese reconocimiento

² *Ibidem*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

algo irrumpe mostrándose como la manifestación trémula de misterios olvidados mediante la represión, asociados tanto con el placer, cuanto con el «deseo balado en temores primordiales».⁶ Al recordar cómo, según las conclusiones de los postulados psicoanalíticos, lo siniestro es lo que ocupa el lugar del «objeto *a*» cuando la angustia rapta al «yo», Trías resuelve que aquello extraño termina por ser lo reprimido que brota con reciedumbre desde el fondo de la belleza. De este modo, el filósofo español encuentra en ello la vigorosa semilla de fascinación romántica que, al crecer, se vuelve en la condición y límite de lo bello. Es por eso que cobran un sentido heurístico aquellos versos de Rainer Maria Rilke que dicen: «porque la belleza no es sino la iniciación de lo terrible: un algo que nosotros podemos admirar y soportar tan sólo en la medida en que se aviene, desdeñoso, a existir sin destruirnos.»⁷ En cuanto a aquello que se esconde detrás del manto, Trías sugiere la siguiente hipotiposis:

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y excremento.⁸

Al concebir lo siniestro como una categoría fundamental que dota de organicidad, sistematización y reciedumbre a la obra artística, el filósofo español se detiene en demostrar sus hallazgos mediante pintura, cine y literatura. Para no detener esta investigación en las delicias de los análisis del autor, basta con decir que los ejes argumentales que sostienen al

⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷ R. M. Rilke, *Elegías de Duino*, p. 13. En original: «Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen», R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, p. 7.

⁸ E. Trías, *op. cit.*, p. 43.

estudio consisten en demostrar la presencia de lo siniestro, ya sea como ausencia en los cuadros, *Allegoria della primavera* y *La Nascita di Venere*, de Sandro Botticelli; o bien, como trauma en *Vértigo* de Alfred Hitchcock; y, por último, como fundamento antropológico en el análisis que Sigmund Freud hace a *Edipo rey*, en *Tótem y tabú*. El estudio de Eugenio Trías dilucida la repercusión de lo siniestro en campos distintos al del psicoanálisis. Su importancia mayor radica en haber encontrado el vínculo preciso entre dicha disciplina y la estética, expresado en la máxima: «lo siniestro es condición y límite de lo bello». Además, descubre que semejante ligadura es productiva, porque en ésta radican la ausencia, el horror y el trauma reprimidos, que dotan de fuerza a la obra artística, hasta que eventualmente ese poder se convierte en la fascinación característica de la belleza.

De manera similar a la relación propuesta por Trías, en el presente estudio se plantea la categoría de lo siniestro como una herramienta para analizar algunas poéticas narrativas concretas, en novelas latinoamericanas contemporáneas. Con este propósito, es importante retomar las conclusiones del capítulo anterior. Según lo expuesto, lo siniestro es la huella dejada por el acto de castración, una vez que el sujeto experimenta la perturbación de aquel estado familiar –imaginario y original–, por otro extraño, *unheimlich* –el incomprendible real–, siendo esto una consecuencia de la incorporación al orden simbólico, representado por la irrupción del padre-ley-lenguaje. Ya que su raigambre está en el trauma fundacional, se estructura según dicho fenómeno y es una experiencia compartida, común a todos y, por lo tanto, sin dueño. Las enunciaciones que se encargan de representarlo suelen valerse de complejos sistemas de figuración, los cuales consiguen materializar adecuadamente conceptos abstractos como *Nachträglichkeit*, *après coup*, y *acting out*.

En general, la propuesta de investigación que hago en esta tesis es que las características de lo siniestro, ominoso y *unheimlich*, descritas hasta este punto, forman por analogía una representación estética del trauma en la ficción y, al mismo tiempo, trazan un derrotero para analizar poéticas de distintas obras literarias. Sobre esa base, planteo que las singularidades de dicho fenómeno describen un posible subtexto que se mueve al interior del relato, condicionando tanto la estructura, cuanto los contenidos de éste. Como lectores, podemos acceder a ese subtexto mediante indicios en lo escrito –ambigüedades, evasiones, ausencias, marginalidades, ambivalencias e insistencias– que demuestran un contenido obliterado igual o más importante que lo efectivamente palmario, el cual funciona como un modo de producción, por cuanto se sirve de «materias primas»⁹ –conceptos desarrollados en otras disciplinas, situaciones reales o imaginadas, intertextualidades, visiones de mundos diferentes, entre muchas otras–, que componen la «poética narrativa» de los relatos, es decir, aquella «forma específica de construcción»¹⁰ donde se muestra la «vida concreta»¹¹ de la obra literaria, su articulación como objeto estético y los medios artísticos que intervienen ya en su producción de sentido, ya en su especificidad.

En este orden de ideas, para Françoise Perus, toda lectura de una poética narrativa debe considerar lo siguiente:

La literatura [...] tiene asimismo por objeto la representación, o la figuración, de acciones humanas que se despliegan en tiempos y espacios específicos. Lo relevante aquí no consiste tanto en el carácter “real” o “ficticio” de esas acciones, cuanto en las modalidades de su figuración; vale decir en la forma específica de construcción del objeto de la representación artística.¹²

⁹ T. Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p 215. En la lengua original: «raw materials», *Literary theory. An introduction*, p. 147.

¹⁰ F. Perus, *De selvas y selváticos*, p. 251.

¹¹ *Ibidem*, p. 227.

¹² *Ibid.*, p. 251.

Acorde con lo dicho, antes que pensar en la corroboración de acontecimientos «reales» y comprobables en los contenidos de una obra literaria concreta, la perspectiva que se adopta en esta investigación es la de explorar las «formas específicas de construcción del objeto de la representación artística» de cada libro, así como también sus complejas «modalidades de figuración».

Sobre esa base, lo siniestro opera en el subtexto, se articula estructuralmente como el trauma y, al mismo tiempo, incorpora los tópicos freudianos como si fueran las «materias primas» requeridas para la producción del texto. Se encuentra siempre en una posición velada que oculta y revela a la vez sus mecanismos de producción, determinando la poética concreta de cada obra. El carácter sibilino de esta forma literaria recuerda la perspectiva de Lacan, quien sugiere con suspicacia que algo siempre está detrás de la enunciación, por eso «nunca queremos decir precisamente lo que estamos diciendo y nunca decimos precisamente lo que queremos decir».¹³ En este orden de ideas, tal como Trías propone pensar que «lo siniestro es condición y límite de lo bello», el vector que orienta y articula a esta tesis se resume en que «lo siniestro es lo que la novela no quiere decir, pero condiciona aquello que dice».

Las herramientas teóricas que se describen muy generalmente en las líneas anteriores no deben entenderse en el sentido aristotélico de normatividad; más bien, circunscriben la forma interior de la obra, sus significados y la organización de los saberes contenidos en la ficción. Desde esta perspectiva, no se trata de una demostración teleológica de la naturaleza de lo siniestro en cualquier texto, sino de observar cómo se presenta lo siniestro en las poéticas específicas, es decir, proponer un modelo abierto, desmontable, para explorar cómo

¹³ T. Eagleton, *op. cit.*, p. 201. En la lengua original: «we can never mean precisely what we say and never say precisely what we mean.», *op. cit.*, p. 148.

los componentes estéticos de dicho fenómeno están presentes, ya sea en mayor o menor medida, dentro de aquellas obras donde se presenten las características que a continuación se desarrollan.

Según Genette, para entender la naturaleza de los textos, existen dos regímenes de literariedad, uno *constitutivo* y otro *condicional*. El primero es independiente de todo juicio de valor, por cuanto define que un soneto es un soneto sin importar los criterios de apreciación que un lector o crítico puedan imprimir en la lectura; el segundo, por su parte, sí depende de la sentencia estética que surge tras la evaluación, por ejemplo: una novela es apreciada por ser ejemplar. Tales regímenes se cruzan con el criterio formal –aquellas características que determinan que se trata de un cuento, un poema, una novela–, y con el temático –equivalente a los contenidos que inventa el autor. Con base en lo anterior, cuando se combinan los regímenes y los criterios, dan lugar a dos modos de literariedad: la dicción –que circunscribe lo formal –y la ficción –que comprende el criterio temático imaginario. Ambos sistemas no deben entenderse como oposiciones, sino como la articulación de dos perspectivas cuyo propósito es analizar los textos literarios.

Para identificar la caracterización de lo siniestro propuesta hasta este punto en poéticas narrativas, se tomarán estos dos últimos criterios, la dicción y la ficción, para exponer los procedimientos materiales de la producción de sentido del subtexto que nos ocupa; no obstante, es fundamental advertir que su formulación y exploración crítica deben estar sometidas a la especificidad de cada obra. Con ello, el objetivo a perseguir es dar prelación a la ejemplaridad remática¹⁴ de las poéticas, la cual será posible constatar en el

¹⁴Dice G. Genette: «En mi acepción, *remático* es más amplio que *formal*, porque la «forma» (que una vocal sea abierta o cerrada, que una frase sea breve o larga, que un poema esté en octosílabos o en alejandrinos) no es sino un aspecto del ser de un texto o de uno de sus elementos.», *Ficción y dicción*, pp. 28-29. En la lengua

análisis de *Insensatez*, *El material humano* y *Los ejércitos*, de manera extendida, en las próximas secciones.

II.1. Dicción.¹⁵

En el capítulo anterior se describieron tanto las peculiaridades del yo, como las características formales del trauma, con el propósito de comprender la relación que estriba entre los procesos psíquicos de la subjetividad y las particularidades de la experiencia traumática fundacional. Sobre esa base, la dicción de los textos que organizan sus saberes de acuerdo con el fenómeno de lo siniestro se articula, por un lado, de una focalización orientada hacia el sujeto, ya sea como un interés a desarrollar, o en cualquiera de las personas gramaticales de la enunciación; y por el otro, de una temporalidad narrativa compuesta de dos características: la primera, que tiene dos posibilidades de comprensión, abarca la *Nachträglichkeit*, «acción diferida», según Freud, y el *après coup*, «después del golpe», en el pensamiento lacaniano; la segunda es el *acting out*, es decir, la repetición compulsiva de lo semejante, incoada por el violento retorno de lo reprimido. Al pensar en que el subtexto que se pretende describir parte por analogía del concepto de lo siniestro, entonces la composición estructural de dicha forma literaria busca

original: «Rhématique est, dans mon acception, plus large que formel, parce que la « forme » (qu'une voyelle soit claire ou sombre, qu'une phrase soit brève ou longue, qu'un poème soit en octosyllabes ou en alexandrins) n'est qu'un aspect de l'être d'un texte, ou d'un de ses éléments», *Fiction et diction*, p. 21. Una novela puede decir mucho de toda la literatura en su dimensión remática. De ahí la idea de que dos novelas pueden establecer una dinámica poética que también sea visible en otras. Es en su condición remática que la poética dice mucho con respecto a otras ficciones, independientemente de su tema o lo que sea que está contando.

¹⁵ La dicción comprende el conjunto de características formales de un texto: «Podemos definir la dicción, sea cual fuere su régimen, mediante el ser de un texto, como distinto, aunque inseparable, de su decir: en términos goodmanianos (como veremos), por sus capacidades de *ejemplificación*, por oposición a su función *denotativa*.», *Ibidem*, pp. 28. En lengua original: «Or, pour des raisons qui apparaîtront mieux au dernier chapitre, il me semble que la diction, quel qu'en soit le régime, peut se définir par l'être d'un texte, comme distinct, quoique inséparable, de son dire : en termes goodmaniens (nous le verrons), par ses capacités d'exemplification, comme opposées à sa fonction dénotative.», *ibidem*, p. 21.

representar tanto las complejidades del «yo», como las enrevesadas propiedades psíquicas del evento traumático, mediante los componentes textuales de la narración.

II.1.1. Giro subjetivo.

Existen distintas formas de orientar el punto de vista del relato para acceder a los niveles de narración, organización y conocimiento del texto. En el caso específico del modo, Genette afirma que se trata de: «el acceso directo a la subjetividad de los personajes»,¹⁶ pero valdría añadir que también es la puerta de entrada para conocer las características intrínsecas del narrador, las cuales condicionan sus acciones, posiciones diegéticas y enfoques. Cuando una perspectiva está «modalizada» es porque presenta distintas marcas de subjetividad en la forma, tales como adverbios y verbos reflexivos que ilustran la situación experimentada por el sujeto en relación con el mundo exterior; o bien, en sus contenidos, de manera que se figuran sentimientos, pareceres, sueños, deseos y demás productos de la mente. Se le llama focalización interna cuando el modo da prelación al acontecer interior, la narración se encuentra enfocada en la intradiégesis y, tanto el narrador, como los personajes exponen sus ideas, reflexiones y emociones, ya sea directamente a los otros que pueblan el relato, o enfocándose en dialogar con un narratario eventual.

Paul de Man recuerda que, desde las *Lecciones de estética* de Hegel, el interés por la introspección ha sido uno de los problemas de mayor atracción para la literatura y el arte, porque sienta las bases con las cuales se hace comprensible una dialéctica que va del interior hacia el exterior –movimiento presente en las tres novelas que integran el corpus–, quedando

¹⁶ *Ibid.*, p. 61. En lengua original: «est l'accès direct à la subjectivité des personnages», *ibid.*, p. 45.

susceptible a ser comprendida y articulada para el entendimiento del sujeto y sus concreciones estéticas en las obras artísticas. De acuerdo con lo anterior, el sistema compuesto por los múltiples procesos internos del «yo» expone una relación de correspondencia, porque «la manifestación sensible (*sinnliches Scheinen*) del arte y la literatura es el exterior de un contenido interior que es en sí mismo un acontecimiento exterior o entidad que ha sido interiorizado»,¹⁷ de tal manera que la focalización orientada hacia lo íntimo se vuelve una forma de ilustrar que el caos del sujeto es el correlato del mundo que está fuera de él y que lo circunscribe.

Para Beatriz Sarlo, el interés actual y latinoamericano por desarrollar este enfoque obedece no sólo a la idea de entender las complejidades del inconsciente y el «yo» privado, sino que también responde a la tarea ideológica de querer comprender el pasado reciente mediante los recursos de la narrativa y la literatura, escamoteando, a veces, las particularidades discursivas y textuales que median entre la enunciación historiográfica y literaria. Por corresponderse con el reformador «giro lingüístico» de los años ochenta, Sarlo denomina «giro subjetivo» a la producción de relatos orientados al sujeto y, además, los caracteriza por «reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales del presente».¹⁸

¹⁷ P. De Man, *Ideología estética*, p. 143. En la lengua original: «The sensory manifestation (*sinnliches Scheinen*) of art and literature is the outside of an inner content which is itself an outer event or entity that has been internalized.», *Aesthetic Ideology*, p. 100.

¹⁸ B. Sarlo, *Tiempo pasado*, p. 21-22.

El subtexto siniestro que se ha venido caracterizando opera como una dialéctica del interior hacia lo exterior y, por lo tanto, demanda una perspectiva intimista, centrada en las experiencias pasadas y presentes de los personajes, con la adopción de una voz orientada a describir y exponer los sentimientos que provocan los estados de angustia, persecución frustrada del deseo, *Nachträglichkeit*, *après coup* y *acting out*. Por estos motivos, los tipos de narrador más frecuentes para expresar el movimiento interno que se articula en esta investigación son los que, de manera general, dan preferencia al discurso indirecto libre, aunque más específicamente suelen ubicarse en el nivel de la intradiégesis y adoptan las voces homodieéticas o autodieéticas, independientemente de la persona de la enunciación. Asimismo, el manejo de la voz, tanto del narrador como de los personajes sigue la ruta de la dialéctica mencionada líneas atrás: un vaivén entre lo privado y lo público que irrumpe con la luminosidad de un rayo en las tinieblas del inconsciente, pero se oscurece con la siniestra claridad del mundo. Finalmente, por centrarse en la narrativa latinoamericana reciente, es posible ubicar indicios de su presencia poética en la producción circunscrita de las obras donde se presente el «giro subjetivo».

II.1.2. *Nachträglichkeit/après coup*.

Como se vio antes, estas funciones de la psique consisten en otorgar una resignificación a un acontecimiento pasado del que no se tiene recuerdo, cuya reciedumbre ha sido estimulada por otro suceso acontecido en el presente. Aunque es imposible elaborar el sentido de aquello ocurrido en momentos remotos, lo que expone este proceso es que el tiempo en el inconsciente no tiene un orden necesariamente causal, sino que se fragmenta según la fuerza

del trauma y la huella dejada por la castración.¹⁹ De este modo, la representación de la *Nachträglichkeit* en la dicción de la poética que nos ocupa se presenta mediante interrupciones, anacronías en el relato –particularmente, la analepsis– o glosas, con las que se busca materializar que el evento traumático es reprimido o negado y sólo se registra tardíamente, de tal manera que «nos encontramos con evidencias de que la temporalidad de los fenómenos sociales no es lineal o cronológica, sino que presenta grietas, rupturas, en un re-vivir que no se opaca o diluye con el simple paso del tiempo.»²⁰

Dichas alteraciones temporales intercalan apartados ulteriores y simultáneos en la narración, mediante los cuales el sujeto vive un proceso de «reconocimiento». Así, hay *Nachträglichkeit* cuando surge la aparición de un objeto que parece servir a un propósito en el presente de la enunciación, pero que al final termina por ser el indicio de otra serie de situaciones que remiten a distintos momentos y lugares, de tal manera que el pensamiento del personaje se traslada a otros tiempos, ya sea recordando sucesos, colmando vacíos de sentido o intentando comprender situaciones a partir de explicaciones, razonamientos, escritura, lectura, investigación, etc. De entre los ejemplos más palmarios de la figuración de *Nachträglichkeit* en las novelas que se estudian en esta investigación, están los actos de lectura, corrección y reescritura llevados a cabo por el corrector de estilo de *Insensatez*, los cuales se vuelven mecanismos productores de interrupciones para intentar comprender el horror de los testimonios; o bien, la búsqueda incesante –ya sea en la biblioteca universal, o

¹⁹ E. Jelin sintetiza las características de este proceso psíquico de la siguiente manera: «A su vez, hay vivencias pasadas que reaparecen en diversas maneras en movimientos posteriores, pero que no pueden ser integradas narrativamente, a las que no se les puede dar sentido. Los acontecimientos traumáticos conllevan grietas en la capacidad narrativa, huecos en la memoria. Como veremos, es la imposibilidad de dar sentido al acontecimiento pasado, la imposibilidad de incorporarlo narrativamente, coexistiendo con su presencia persistente y su manifestación en síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático. En este nivel, el olvido no es ausencia o vacío. Es la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada», *Los trabajos de la memoria*, p. 28.

²⁰ *Ibidem*, p. 68.

en el archivo— mediante incorporaciones de las citas */doxa*²¹ que lleva a cabo el personaje de *El material humano*, con el propósito de encontrar solución a un problema que ocurre en el presente, pero que, de forma misteriosa conduce a conflictos anteriores, sucesos dolorosos que se han mantenido reprimidos, pero que brotan justo por un estímulo inesperado, conservándose como una idea fija que condiciona las acciones subsiguientes del sujeto; y, finalmente, también se pueden dar con marcas discursivas en el relato, donde se exponga la presencia de un tiempo inmemorial, voluptuoso y sensual, que se reactiva contradictoriamente cuando ocurren sucesos violentos, como en el caso de *Los ejércitos*. De cualquier manera, la interrupción y las retrospectivas en la narración trazan una línea imaginaria que liga a los acontecimientos anteriores con los actuales, dando una resignificación de sentido al orden de los apartados. De la misma manera que la desoladora voz le reclama a Tancredo haber lastimado a su amada de nuevo, cuando le dio la estocada al árbol del ominoso bosque, la *Nachträglichkeit* es una conexión de situaciones vividas en distintos momentos que permiten al héroe reconocer, no el hecho que lo perturbó, sino el sentimiento producido por la tragedia.

Así mismo, el *après coup* se trata de una «caída en cuenta» y también se representa mediante interrupciones e intercalaciones de tiempos similares a las que se describieron líneas atrás, sin embargo, su sentido de posterioridad, por cuanto significa «después del golpe», hace que la prolepsis sea el tipo de anacronía con que mejor se traspone en la dicción. Sobre esa base, las interrupciones o glosas en el relato donde se desarrollan especulaciones sobre los posibles destinos del personaje tras vivir situaciones peligrosas; las explicaciones sobre acontecimientos imposibles de entender en el presente, pero que cobran sentido trágico

²¹ Esta noción se desarrollará en el capítulo IV.

tiempo después; y los sueños y fantasías que suspenden el relato para funcionar como premoniciones, son algunos ejemplos de la estructuración temporal inspirada en la noción psicoanalítica que se mencionó. En el caso de las novelas referidas líneas atrás, los ejemplos más paradigmáticos de la figuración estructural del *après coup* son, para *Insensatez*, el capítulo dedicado a la lenta reflexión en clave casi de elegía, en donde el personaje lamenta haber tenido relaciones sexuales con su compañera laboral y proyecta sus consecuencias en el futuro; en *El material humano*, se da tanto en la fractura en el entendimiento que sufre el personaje cuando le obligan a suspender sus visitas al Archivo, como en los actos de búsqueda incesante, tanto fuera, como dentro de la memoria, que lo conducen inexorablemente a la coda macabra del libro; y, en *Los ejércitos* se presenta ya con las premoniciones fantasmales que experimenta el protagonista, ya con el categórico «así será», frase última que termina el texto otorgando un significado retroactivo a los eventos traumáticos en la perspectiva de la voz narrativa. Toda vez que estos procesos orientan la reflexión hacia la espiral provocada por la retroactividad –en el caso de la *Nachträglichkeit*– y a las consecuencias que le siguen a la catástrofe –en el caso del *après coup*– los dos fenómenos trazan de manera inextricable el vínculo con el *acting out*, la otra propiedad del trauma, cuya materialización se da con la repetición de lo semejante y sus representaciones en el texto.

II.1.3. *Acting out*.

Según lo expuesto en el capítulo anterior, el acontecimiento traumático sucede por la perpetración de una herida en la psique que no sólo remite y estimula una lesión previa, sino que penetra hasta la huella dejada por la emasculación, de tal manera que dicha efigie – encarnada en el cuerpo de la madre– es lo siniestro. Una vez despierto de su estado de

latencia, el fantasma del concepto que nos ocupa retorna desde lo reprimido y se instala angustiosamente en el lugar del «objeto *a*», de tal manera que condiciona la mecánica pulsional del deseo y comienza compulsivas repeticiones de lo semejante que «secuestran al sujeto», hasta volver al «yo» un extraño o, dicho de otra manera, un doble. A este proceder del inconsciente se le llama *acting out* y su representación se materializa en la frecuencia narrativa, por cuanto ésta es un «recurso al relato iterativo, que es *strictu sensu* [...] un medio de aceleración del relato: aceleración por silepsis identificadora de los acontecimientos postulados como relativamente semejantes». ²² Por medio de la frecuencia es posible saber el número de veces que sucede un acontecimiento en la narración. En el caso del *acting out*, la frecuencia es iterativa y angustiosa, porque remite a la repetición del mismo suceso, imagen o perturbación, de manera incesante y siniestra. La frecuencia puede presentarse en la historia, materializada en acontecimientos repetitivos determinados, tales como un suceso específico que se vive varias veces –por ejemplo, ya sea con las irruptoras, excitantes, angustiosas y terroríficas fantasías diurnas del narrador-corrector de estilo y, también, con la estructura circular de la narración establecida por la imagen con que abre y cierra el libro, «yo no estoy completo de la mente», en *Insensatez*; o bien, con las obsesiones, la figura del doble y las amenazas que recibe el escritor-personaje de *El material humano*; e incluso, con la peculiar estructura del *incipit* y *excipit* que ordena la ficción de *Los ejércitos*–; o bien, la reincidencia de un personaje nefario que levanta suspicacia en los otros –el caso de los hombres amenazantes que frustran los encuentros sexuales del corrector de estilo, en la primera novela; la aparición del expositor del curso sobre violencia, en la segunda obra; o la

²² G. Genette, *op. cit.*, p. 61. En la lengua original: «Le recours au récit itératif, qui est stricto sensu un fait de fréquence, est de manière plus large un moyen d'accélération du récit : accélération par syllepse identificatrice des événements posés comme relativement semblables (« Tous les dimanches... »)», *op. cit.*, p. 44.

incesante y atroz aparición de los ejércitos en la tercera. Así mismo, la frecuencia se puede dar en el relato para acelerar o ralentizar el ritmo de la narración, ya sea, para la primera intención, por medio de acciones simples pero recurrentes –como las actitudes obsesivas de un personaje–; y, para la segunda, con el uso de descripciones y reflexiones recurrentes que distienden la manera en que se vinculan los acontecimientos. De este modo, también puede haber iteración siniestra en la voz del narrador o de los personajes, expresada mediante repeticiones de palabras, nombres o parapaxias; así como también se pueden reiterar ofuscadamente algunas ideas y contenidos en el discurso de la narración.

Una vez descritas las características de la dicción de las poéticas de lo siniestro, determinadas por la orientación hacia las dimensiones subjetivas de la persona a partir de la focalización –ya sea mediante la colocación del narrador en un nivel específico de la diégesis, o por la constatación del uso migrante de la voz–; las fragmentaciones de tiempo de la *Nachträglichkeit* y las consecuencias del acontecimiento traumático elaboradas *après coup*; y, finalmente, la frecuencia, acelerada o no, del *acting out*; resta determinar la caracterización ficcional del subtexto que nos ocupa, con las siguientes particularidades.

II.2. Ficción.²³

En el primer apartado del capítulo anterior se realizó un estudio lexicológico y semántico sobre la evolución de las palabras «siniestro» y «ominoso», con el objetivo de encontrar los

²³ P. De Man define el término de la siguiente manera: «La literatura es ficción no porque de algún modo se niegue a aceptar la “realidad”, sino porque no es cierto *a priori* que el lenguaje funcione según principios que son los del mundo fenoménico o que son *como* ellos. Por tanto, no es cierto *a priori* que la literatura sea una fuente de información fiable a cerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje.», en *Resistencia a la teoría*, p. 653. En la lengua original: «Literature is fiction not because it somehow refuses to acknowledge "reality," but because it is not a priori certain that language functions according to principles which are those, or which are like those, of the phenomenal world. It is therefore not a priori certain that literature is a reliable source of information about anything but its own language.», *The Resistance to Theory*, p. 11.

sentidos que dichos términos hispánicos aportan al vocablo alemán «*unheimlich*», desarrollado por Sigmund Freud. Después, se expuso un análisis del catálogo de los motivos siniestros que propuso el médico vienés en sus investigaciones y, posteriormente, se revisaron distintas maneras de comprender los tópicos freudianos en la teoría de Jacques Lacan. Tras dicho examen, se encontró que las propiedades de lo siniestro están inextricablemente unidas a las de la noción de trauma, hasta volverlos fenómenos indisolubles.

Sobre esa base, tanto lo hallado en la investigación lingüística, como en la psicoanalítica, arrojan posibles contenidos discursivos y temáticos a tratar en el apartado de la ficción, el cual termina de describir la caracterización del concepto que se ha desarrollado en estas líneas. Como se sabe, dicho criterio de literariedad corresponde al ámbito de la imaginación porque crea un objeto estético mediante el lenguaje, cuya pretensión referencial puede ser hiperbolizada o fiel al mundo exterior, pero al final mantiene un compromiso de verosimilitud y ejemplaridad con el receptor. El lenguaje es creador cuando sirve al criterio descrito y, por tal motivo, Genette considera que «lo que hace el poeta no es la dicción, sino la ficción».²⁴

En ese orden de ideas el discurso de la ficción «es, en realidad, un *patchwork* o una amalgama más o menos homogeneizada de elementos heteróclitos, la mayoría de ellos tomados de la realidad»²⁵ que, en el caso de la poética de lo siniestro, se articula en dos apartados. En el primero –dividido a su vez en dos enfoques– se analizan, por un lado, las

²⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 16. En el original: «Autrement dit : ce qui fait le poète, ce n'est pas la diction, c'est la fiction.», *op. cit.*, p. 12.

²⁵ *Ibidem*, p. 50. En original: «est en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité.», *ibidem*, p. 35.

particularidades de la atmósfera de lo siniestro y lo ominoso –obtenidas de los sentidos semánticos arracimados en la investigación lexicológica– y, por el otro, el tema del trauma, ya sea pensado en una dimensión colectiva, personal, o incluso una mezcla de ambas. Finalmente, en el segundo apartado se expone el sistema de materias primas –tomado de las conclusiones del análisis de tópicos freudianos– con que se subliman los procesos latentes que constituyen significativamente al fenómeno de lo siniestro.

II. 2.1. Siniestro, ominoso, *unheimlich* y trauma.

Según lo indagado en el primer apartado del capítulo anterior, los dos vocablos con los que se tradujo la voz «*unheimlich*» al español fueron «siniestro» y «ominoso». Debido a que estrictamente ninguno de estos tres términos es equivalente, se pensó en elaborar un examen de los significados que denotan las palabras hispánicas para, con ello, aportar el sentido de dicha lengua, a la tradición del concepto germano. De esta manera, la hipótesis consistió en definir tanto las similitudes, como las diferencias que tienen las tres voces, para desbrozar el tipo de situaciones que podrían determinar los contenidos de aquellas ficciones donde se presenta evidencia del subtexto caracterizado en este estudio.

Desde el punto de vista semántico, «siniestro» y «ominoso» aportan a «*unheimlich*» las significaciones de maldad, mala consuetud, distorsión, violencia, repudio, secreto, vergüenza, voyeurismo, ocultamiento, amenaza y muerte. En su sentido discursivo, tales conceptos también funcionan como vectores que tejen la atmósfera de los espacios, circunstancias y entornos en donde se desarrollan las historias, se caracterizan las relaciones entre los personajes y se adopta el tono de la voz. De tal manera que, para la tradición narrativa latinoamericana, puede ser siniestra una obra en donde se desarrolle el problema de la violencia amenazante y velada; la correspondencia de fatalidad y sombría atracción por la

muerte entre los sujetos que pueblan al relato; la presencia de un secreto que arredra el desarrollo de los sucesos de la narración; la distorsión imprevista de una historia; y aquellas ficciones que traten situaciones en donde haya una manifestación maligna –ya sea fantástica o no– por mencionar algunos casos.

Con base en lo anterior, independientemente de la historia que se cuente, o del relato que se articule, las poéticas articuladas por un subtexto siniestro demandan, ya sea en mayor o menor medida, el entramado de una atmósfera que esté demarcada por los conceptos que se articulan en la parcela semántica propuesta en la presente investigación, de tal manera que se entenderán los conceptos de «siniestro», «ominoso» y «*unheimlich*» como los vectores que dirigen la recepción hacia el campo de significado que sus denotaciones remiten, sin dejar de tener posibles mezclas de sentido, permutaciones, cruces e interferencias entre los términos.

En este orden de ideas, páginas atrás también se habló de los contenidos más frecuentes que se desarrollan en las ficciones donde es posible encontrar huellas del subtexto que nos ocupa, indicando el problema del trauma como el más recurrente. La razón por la cual dicho fenómeno incide en la forma y el argumento de las ficciones de lo siniestro, es porque se trata de la materialización de ese umbrío concepto, tanto en el campo de la escritura, como el del psicoanálisis. Ya sea trauma personal, cultural, o la relación que estriba entre los dos, esta afección está en el centro de la producción de sentido de las poéticas en cuestión. Sobre esa base, el trauma, como tema, se puede entender desde dos perspectivas que se complementan: la primera, anecdótica, que remite a la relación entre la literatura, la política, la historia y la sociedad; y, la segunda, esencial, que alude a los rasgos más

elementales de dicho concepto para trazar las relaciones ocultas entre fenómenos aparentemente independientes.

Para describir el enfoque anecdótico, el tema del trauma puede ser entendido como una ventana por donde acceder a los problemas individuales, porque interviene «de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar, olvidar o elaborar»;²⁶ también como un balcón para atestiguar su materialización colectiva, en su sentido político,²⁷ y, además, examinar «las “cuentas con el pasado” en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional»,²⁸ las cuales, a su vez, «se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean y por la destrucción de los lazos sociales inherentes a las situaciones de catástrofe social».²⁹ Desde ese punto de vista, el trauma es un problema que se asocia a situaciones donde han ocurrido profundas catástrofes y sufrimiento colectivo, porque «los acontecimientos traumáticos son aquellos que por su intensidad generan en el sujeto una incapacidad de responder, provocando trastornos diversos en su funcionamiento social.»³⁰ Así mismo, como se explicó cuando se desarrollaron las mecánicas de la *Nachträglichkeit* y el *après coup*, la fuerza de ese suceso provoca un colapso en el

²⁶ E. Jelin, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ Según Paul de Man, la correspondencia entre las ciencias sociales y la literatura está trazada desde el siglo XIX y, como se vio páginas atrás, también tiene su origen en el pensamiento de Hegel, quien identifica lo estético con las estructuras del lenguaje que tiempo después Saussure desbrozó. Para el filósofo alemán, el arte y la estética son los medios de reflexión, interpretación y crítica con los que es posible entender la realidad política y volverla una realidad intelectual. Desde esa tradición surge la estela de teóricos que, un siglo después, desarrollan sofisticados métodos de lectura para acercarse a los problemas de la vida fuera de la ficción, desde la imparcialidad de los estudios del lenguaje y, especialmente, los correspondientes a la literatura. Por esa razón, De Man recuerda que: «Hegel sitúa el arte en este punto crucial, entre el nivel más avanzado del pensamiento político, en tanto intento de concebir el estado como un acto histórico, y el pensamiento filosófico.», en *La ideología estética*, p.153. En el original: «At this crucial junction between the most advanced stage of political thought, in the attempt to conceive of the state as historical act, and philosophical thought, Hegel, in the Encyclopedia of the Philosophical Sciences, situates art.», *Aesthetic Ideology*, p. 106.

²⁸ E. Jelin, *op. cit.*, p. 11.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibid.* p. 68.

entendimiento, que deja «un vacío o agujero en la capacidad de explicar lo ocurrido.»³¹ Sobre esa base, la escritura del trauma se da a la tarea de representar narrativamente una ausencia que, en su oscuridad, crea sentido: «la narrativa que está siendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva “verdad”.»³² Dicha cavidad, como recuerda LaCapra, resulta determinante para materializar la incapacidad semiótica que imposibilita la experimentación del suceso, de tal manera que sea posible «representarlo en los términos del orden simbólico disponible.»³³

En lo que se refiere al enfoque esencial, es importante recordar que el trauma fundacional es la semilla de los traumas subsiguientes que puedan llegar a ocurrirle a un individuo, de tal manera que todas las heridas tienen un punto de encuentro que las une inextricablemente entre sí, por lo tanto, de acuerdo con Cathy Caruth, el tema del trauma circunscribe una experiencia de vinculación entre acontecimientos aparentemente independientes, pero que se vinculan problemáticamente en la tragedia.

Bien considerado todo, las ficciones en donde se presentan indicios de las poéticas determinadas por lo siniestro tienen como eje temático fundacional al problema del trauma, entendido como un entramado de lo anecdótico con lo esencial, ya que se pueden presentar narraciones donde se cuenta una catástrofe común, una guerra, un ataque, la presencia de violencia ubicua, el ejercicio desmesurado de un poder sobre un conjunto de individuos vulnerables, un fenómeno natural que azota a una colectividad, entre muchos otros; indisolublemente vinculadas con afectaciones individuales, tales como: un accidente donde

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 84.

³³ *Ibid.*, p. 88.

la vida corrió un riesgo, un caso de abuso sexual, un episodio de tortura o la pérdida dolorosa de un ser querido, por mencionar algunos. Es por tales razones que en *Insensatez*, *El material humano* y *Los ejércitos*, las novelas que se estudian en esta investigación, resulta verosímil que el tema a tratar sea el trauma siniestro expresado en la relación intrincada entre la frustración sexual de un narrador-corrector de estilo petulante, y un informe histórico que describe un genocidio terrible; el fracaso intelectual de un escritor-narrador y el hallazgo de un ominoso archivo insondable, infestado de murciélagos; o bien, el deambular de un anciano profesor voyeurista que en su implacable búsqueda hedonista, termina siendo el único testigo de la inminente destrucción de su pueblo.

II. 2.2. Materias primas.

Mucho se ha dicho sobre los distintos fenómenos que articulan al trauma en relación con lo siniestro, con el propósito de concretar los rasgos del subtexto que determina a las poéticas propuestas en el presente estudio; sin embargo, resta determinar la función que tienen las características intrínsecas de este sombrío fenómeno, desde su configuración original en el catálogo de tópicos propuestos por Freud en «*Das Unheimliche*». Como se dijo páginas atrás, el subtexto que constituye a la arquitectura estética y poética de toda narración, se mueve al interior de las ficciones porque es capaz de tomar «materias primas» desde distintos ámbitos, con el propósito de emplearlas como medios para la producción del sentido de una obra. Asimismo, dichos contenidos pasan por un proceso de transformación mediante el cual se encriptan ideas complejas que determinan la significación real del texto, haciendo del lector un detective a la caza de ideas, referencias, tropos y toda clase de indicio verbal que pueda darle argumentos para una interpretación adecuada. El caso del subtexto siniestro que

determina la dinámica de las poéticas que nos ocupan tiene una distinción taxativa: Se vale de múltiples procesos de figuración, los cuales muestran y ocultan a la vez el sentido real de la ficción. Por tales razones, como se dijo, la premisa que orienta y desbroza esta investigación se resume en que «lo siniestro es lo que la novela no quiere decir, pero condiciona aquello que dice».

De tal suerte, el compendio de motivos siniestros, ominosos y «*unheimlich*» no debe entenderse sólo como un conjunto de leyes que se necesitan comprobar para afirmar que una idea, enunciación u obra tienen las propiedades del fenómeno que nos ocupa, sino que se trata de un conjunto dialéctico de figuraciones³⁴ cuyo fin es encriptar fragmentariamente las características del trauma fundacional, sus consecuencias y su permeabilidad en cualquier representación. A su vez, cuando este sistema se materializa en una ficción puede valerse de tropos para simbolizar sus contenidos y mantener la dinámica de ocultación característica de las poéticas en cuestión.

De acuerdo con lo anterior, para decodificar los «jeroglíficos» freudianos y, eventualmente, dilucidar su figuración en un relato, se toman como catacresis³⁵ los ejemplos

³⁴ Para Genette, esta facultad lingüística opera no sólo como producción de sentido, sino como medio de ocultación, de tal manera que resulta una herramienta determinante para los efectos que produce la poética que se defiende en esta tesis: «A su modo muy específico, pero, como sabemos, omnipresente, la figura es también (como las propiedades sensibles del significante fónico o gráfico, como los efectos de evocación lingüística, etc.) una perturbación de la transparencia denotativa, uno de esos efectos de opacificación relativa que contribuyen a la “perceptibilidad” del discurso.», *op. cit.*, p. 105. En lengua original: «À sa manière très spécifique mais, comme on sait, omniprésente, la figure est elle aussi (comme les propriétés sensibles du signifiant phonique ou graphique, comme les effets d’évocation linguistique, etc.) un trouble de la transparence dénotative, un de ces effets d’opacification relative qui contribuent à la « perceptibilité » du discours.», *op. cit.*, p. 76.

³⁵ P. De Man define a ese tropo de la siguiente manera: «Algo monstruoso se esconde en la más inocente de las catacresis: cuando se habla de las patas de la mesa o de la cara de una montaña, la catacresis ya se ha convertido en una prosopopeya, y se comienza a percibir un mundo de fantasmas y monstruos potenciales. Al elaborar su teoría del lenguaje como movimiento desde las ideas simples a los modos mixtos, Locke ha desplegado toda la forma-abanico o (por permanecer dentro de la imaginaria de la luz) todo el espectro o arcoíris de la totalización topológica, la anamorfosis de los tropos que tiene que seguir su curso completo allí donde uno se comprometa, aún reluciente o tentativamente, con la cuestión del lenguaje como figura. En Locke, ello se inició con la

que el médico vienés desprende de su lectura de «El arenero» y, al mismo tiempo, se propone una interpretación. Como han dicho todos los autores citados, los motivos encriptados de lo siniestro velan el acto de castración, o bien, la incorporación de los órdenes simbólico y real, en el imaginario; en concreto, todos los procesos de los que surgen tanto el deseo como el sujeto.

Dichos procedimientos dividen el sistema poético en dos conjuntos de figuraciones: por un lado, están aquellas que corresponden a la formación del deseo y, por el otro, las que componen al nacimiento del sujeto. El primer grupo se integra de tres «sub-figuraciones» de segundo orden, las cuales son: la equiparación de los ojos con los órganos genitales; la figura del Arenero, expuesto como la amenaza de castración misma; y finalmente la tercera, que corresponde a este mismo personaje impidiendo la vida amorosa de Nathanael. Para interpretar las tres es importante recordar lo expuesto por Lacan sobre la escisión, la falta, el «objeto *a*» y la formación del fantasma, ya que la función de estos conceptos es lo que vela dichas figuraciones. El segundo grupo, correspondiente al nacimiento del sujeto, se articula con otras dos «sub-figuras» encriptadas que remiten, en un caso, al retorno de lo semejante y, en el otro, al trauma. Con el fin de analizarlas conviene evocar el impulso coercitivo de la repetición, aquel periplo que, según Oyarzún, encierra la esencia de lo siniestro.

contigüidad arbitraria, metonímica de los sonidos de las palabras y sus significados, en donde la palabra es un simple vehículo al servicio de la entidad natural, y concluye con la catachresis de los modos mixtos en la que se puede decir que la palabra produce por sí misma la entidad que significa y que no tiene equivalente en la naturaleza.», *op. cit.*, p. 64. En original: «Something monstrous lurks in the most innocent of catachreses: when one speaks of the legs of the table or the face of the mountain, catachresis is already turning into prosopopeia, and one begins to perceive a world of potential ghosts and monsters. By elaborating his theory of language as a motion from simple ideas to mixed modes, Locke has deployed the entire fan-shape or (to remain within light imagery) the entire spectrum or rainbow of tropological totalization, the anamorphosis of tropes which has to run its full course whenever one engages, however reluctantly or tentatively, the question of language as figure. In Locke, it began in the arbitrary, metonymic contiguity of word-sounds to their meanings, in which the word is a mere token in the service of the natural entity, and it concludes with the catachresis of mixed modes in which the word can be said to produce of and by itself the entity it signifies and that has no equivalence in nature.», *op. cit.*, p. 42.

En el primer caso, Freud explica que los ojos y los genitales se equiparan porque ambos son partes del cuerpo, cuyo valor es inestimable para cualquier individuo, no obstante, tal esclarecimiento no resulta suficiente para entender cuál es la semejanza que radica en ellos. Aquí se propone que el vínculo entre ambos órganos está en el fantasma lacaniano, ya que dicha escena es «la defensa que vela la castración» y, al ser una dramatización, debe ser «vista».³⁶ Como se sabe, el «objeto *a*» designa ese proceso imaginativo, de tal manera que su función es orientar hacia el goce, por lo tanto, el fantasma es el señuelo a perseguir para alcanzar el deseo. En ese orden de ideas, los ojos son los órganos que simbólicamente conducen al placer, de la misma manera, que los genitales son aquella parte del cuerpo que fácticamente llevan al coito, por lo tanto, ambos son la ventana que proyecta el anhelo que mantiene vivas las dinámicas del sujeto.

Lo anterior conduce a la interpretación de la segunda figuración/contenido manifiesto, «el Arenero representando al acto de castración mismo», la cual se explica del siguiente modo: En el relato, este oscuro personaje clama por los ojos de Nathanael y, según lo visto en la exégesis anterior, dichos órganos remiten a los genitales. Aunque de acuerdo con la narración, Coppelius-Cóppola, sólo consigue los ojos del personaje principal a través de los engaños suscitados en el pasaje de Olimpia, alcanza a descoyuntarlo violentamente cuando aún es niño y, tal acto, conduce al infante a un letargo cuya recuperación marca su paso a la adultez. Al reunir todos los símbolos coherentemente, se comprende que el Arenero es la figura del padre «capando», es decir, extirpando los ojos, o bien, escindiendo el «falo», por lo que su terrible acto es, de acuerdo con el pensamiento lacaniano, tanto el encuentro

³⁶ Desde el psicoanálisis, la visión se entiende de manera simbólica, por lo que al formular el razonamiento que se desarrolla arriba, no se quiere decir que los ciegos sean incapaces de generar fantasmas ni de orientarse hacia el placer.

con lo real, como la representación figurada del nacimiento del deseo en el personaje que, a su vez, también encarna al sujeto.

Por consecuencia la tercera figuración/contenido manifiesto, «el Arenero impidiendo la vida amorosa de Nathanael», se deduce de lo expuesto para las dos figuraciones anteriores: por un lado, cada posibilidad que tiene el personaje principal de concretar un interés afectivo, representa la formulación fantasmática común en la vida psíquica; pero por el otro, la irrupción intempestiva del Arenero simboliza aquella extraña y tormentosa destrucción del fantasma, que se describió en el capítulo anterior al esclarecer la permutación del «objeto *a*». En aquella explicación, también se habló del proceso de despersonalización que sufre el sujeto al ver usurpado su fantasma ahí donde debería estar el «objeto *a*», de tal manera que provoca un «exilio de la subjetividad» tan fuerte que dicha intromisión parece emitida por «alguien más». Es así como queda esclarecida la figura aviesa del Arenero, que no es sino la representación del inconsciente más profundo, cuya lejanía con la conciencia hace parecer que se trata de un doble, o bien, alguien que, pese a su familiaridad, termina por volverse un extraño para el sujeto.

Asimismo, se pueden dilucidar otras dos figuraciones de tercer orden que dependen de esta última: la primera, correspondiente al doble; y, la segunda, relacionada con la omnipotencia del pensamiento. Conforme a lo referido al segundo apartado del primer capítulo, el personaje del doble en la literatura tiene un origen antropológico, porque remite al narcisismo ilimitado de los tiempos primitivos. Una vez que la utilidad de ese pensamiento deja de ser relevante, se reprime, pero al reaparecer en la vida psíquica, suscita extrañeza. Sin embargo, como se vio, el doble también es la encarnación del inconsciente cuando secuestra al «yo», una vez que lo siniestro, bajo el fantasma del cuerpo muerto de la madre,

usurpa el lugar del «objeto *a*», después de la experiencia traumática. Tras ese rapto, la efigie del cadáver comienza a determinar la mecánica del deseo y, es por tal razón, que el doble provoca la obsesión con lo nefario, de tal manera que cobra un sentido más claro porque se vuelve un siniestro mensajero de la muerte. Tal como le ocurre a Narciso, la fascinación por su reflejo lo conduce a su óbito, de tal manera que, para Freud, la función del doble cambia de lo benéfico, hasta volverse ominoso.

Finalmente, aquello velado en la figuración de la «omnipotencia del pensamiento» es «el cumplimiento del deseo», esclarecido en el primer capítulo con la máxima lacaniana que dice: lo *unheimlich* se da cuando «la falta viene a faltar». Según la interpretación que se expuso sobre el doble como exilio de la subjetividad, resulta más claro comprender que cuando el inconsciente se encuentra en tal situación de destierro, la conciencia desconoce sus operaciones, de tal manera que todas las emisiones de ese «doble en uno mismo» serán espurias y, por lo tanto, extrañas. Con base en lo anterior, la obturación del «objeto *a*» —es decir, la falta—, mediante la designación de un fantasma ilegítimo y emitido por un «doble», se entenderá como un «deseo cumplido siniestro» o, en otras palabras, aquella consumación de la falta que produce su propia disolución.

En el caso del segundo grupo de figuraciones —aquellas que articulan la representación del nacimiento del sujeto— el elemento velado se compone tanto de la idea del retorno de lo semejante, como del problema del trauma. Para su interpretación, conviene recordar nuevamente lo expuesto por los psicoanalistas sobre los complejos de Edipo y de castración, así como también, lo dicho respecto de las características del *acting out*. Páginas antes se expuso que los complejos psíquicos mencionados con anterioridad son los procesos que el viviente debe soportar para alcanzar su individualidad como sujeto. Ambos

reproducen un ejercicio simbólicamente violento para el infante, pues consisten, como ya se dijo, en que el padre «escinde» al niño de la madre y esto da lugar a la «amputación» del «falo». Por su reciedumbre, dicho acto se reprime y la oquedad dejada por la mutilación da origen a los entrelazamientos propios del deseo, así como también a la relación indisociable de este último con el Otro. El psicoanálisis considera que este proceso es natural y, hasta cierto punto, sano, pero no por ello menos violento. Incluso la literatura clásica lo representa mediante el mito de Urano, o bien, con aquellos pasajes en los que ocurre una dilaceración mortal, tales como los desmembramientos de Baco y Marsias.³⁷

De acuerdo con lo anterior, el nacimiento del sujeto sucede en medio de una violencia primordial, razón por la cual, una vez reprimida, genera la angustia arquetípica de todas las demás experiencias semejantes. Con base en esto es más claro entender por qué cada vez que un sujeto experimenta un trauma, es decir, un suceso caracterizado por perturbar profunda y perdurablemente la psique, sufre un tipo de incapacidad que le impide responder adecuadamente, de tal manera que, en lugar de elaborarlo como otra experiencia de su vida, lo reprime y se vuelve una angustia tan poderosa que, al emerger, el sujeto no recuerda, sino que «revive» una sensación de catástrofe desoladora y similar a la castración que lo originó.

Al tras luz de la exposición tanto de los dos grupos de figuraciones, como de las relaciones permeables que estriban entre ambos, se buscó plantear una sistematización de la simbología que caracteriza al complejo fenómeno de lo «*unheimlich*» en la ficción. Como se desarrolló, este vínculo es productivo porque confirma que la idea de Freud tiene su realización cabal en la literatura y el arte. Sin embargo, su aportación mayor no es sólo la interpretación y desmontaje de los contenidos, sino que también permite, por ejemplaridad

³⁷ Vid, E. Trías, *op. cit.*, *passim*.

remática extraer el sistema hasta aquí descrito y plantearlo en una generalidad, es decir, en los trazos de distintas poéticas narrativas, cuyas configuraciones, arquitectónica y compositiva, estén orientadas hacia la representación ya de lo siniestro, ya del trauma como objeto estético. En ese orden de ideas, los parámetros poéticos de creación de sentido propuestos se pueden encontrar en aquellos textos cuya arquitectura propenda a las siguientes características: en lo correspondiente a la dicción, una perspectiva que se oriente hacia la subjetividad en un nivel intradieгético de la narración, una estructura donde predomine la intercalación ulterior y simultánea de tiempos, una frecuencia que dé cuenta de repeticiones de lo semejante y una adopción de la voz que transite de lo privado a lo público; al mismo tiempo, en lo que alude a la ficción, una atmósfera descrita por los sentidos que abarcan los conceptos «siniestro», «ominoso» y «*unheimlich*», una predilección por desarrollar el tema del trauma en su sentido anecdótico y esencial y, finalmente, una sistematización de los tópicos siniestros, interpretados y figurados según las características específicas de cada narración.

Por último, en los siguientes capítulos se propone un análisis detenido de *Insensatez*, *El material humano* y *Los ejércitos* –las obras que también se han referido superficialmente en el desarrollo de la presente sección– con el objetivo de identificar los indicios, rasgos, evidencias o muestras de una caracterización de lo siniestro en poéticas concretas, según lo desarrollado hasta acá, sin por ello extrapolar o socavar las características inherentes de cada libro. El propósito es constatar cómo el subtexto que nos ocupa produce el movimiento estético de las obras de manera subrepticia, combinándose equilibradamente con los atributos correspondientes a la poética particular de sendas ficciones, al tiempo que también traza conexiones obliteradas, pero firmes, de libro a libro.

CAPÍTULO III: LA HERIDA DESVELADA.

«Pensar, analizar, inventar no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia.»

JORGE LUIS BORGES,
«Pierre Menard, autor del
Quijote»

Desde la última década del siglo XX y las primeras del XXI, la literatura centroamericana ha suscitado un importante interés intelectual y editorial después de años de catástrofe y olvido. Escritores como Sergio Ramírez, Arturo Arias, Claudia Hernández, Dante Liano, Gioconda Belli, Jacinta Escudos, Rodrigo Rey Rosa y Horacio Castellanos Moya¹ han conseguido abrirse paso en la circulación y recepción más contemporáneas, mostrando una propuesta literaria que renueva e ilustra los problemas del Istmo y, al mismo tiempo, aspira a perfilar los distintos debates que actualmente interesan a las nuevas generaciones de escritores. Grandes temas como la violencia, *la posguerra* y el cinismo² han sido ejes de discusión y análisis para la producción de la región, de tal manera que la crítica se ha servido de dichos conceptos para trazar y organizar el campo de investigación.

¹ Horacio Castellanos Moya es un escritor nacido en Honduras, en 1957, pero de nacionalidad salvadoreña. Ha vivido en numerosas ciudades, tales como Nueva York, Toronto, Costa Rica, Ciudad de México, California, entre otras. Actualmente es catedrático de la Universidad de Iowa. Ha publicado cuento, novela, ensayo y periodismo. Su primera novela, *La diáspora* (1989), ganó el Premio Nacional otorgado por la Universidad Centroamericana (UCA) de El Salvador. Su siguiente obra, *El Asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), fue tan polémica que el autor recibió numerosas amenazas de muerte y terminó abandonando su país. Después, publicó *La diabla en el espejo* (2000), *Insensatez* (2004), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (2009), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013), *Moronga* (2018) y, más recientemente, *El hombre amansado* (2022). Asimismo, también ha escrito los siguientes libros de ensayo: *La metamorfosis del sabueso* (2011), *Cuaderno de Tokio. Los cuervos de Sangenjaya* (2015), *Envejece un perro tras los cristales. Cuaderno de Tokio seguido de Cuaderno de Iowa* (2019) y *Roque Dalton: Correspondencia clandestina y otros ensayos* (2021). Ha sido traducido a distintos idiomas y en el 2014 recibió el prestigioso Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas por el conjunto de su obra.

² B. Cortez, *Estética del cinismo, passim*.

No obstante, ese proceder ha suscitado que algunos proyectos literarios terminen reducidos a tales nociones, como sucede con la obra de Castellanos Moya, cuyos libros se consideran taxativamente «narrativas de violencia». Con la intención de liberar de la asfixia que provoca ese prejuicio a la recepción de sus textos, el autor salvadoreño ha insistido en que su propósito nunca fue escribir sobre dicho tema, sino construir representaciones verosímiles del espacio de enunciación:

La literatura no se fija objetivos. Si yo escribo obras donde la violencia es componente esencial, no es porque yo me lo proponga como un plan u objetivo, sino porque el mundo al que pertenezco y que recreo es un mundo violento. [...] Lo novedoso no es la violencia en la literatura escrita en Latinoamérica sino el nuevo paisaje humano de las ciudades latinoamericanas a principios del siglo XXI.³

De esta manera, para el autor, el propósito de sus obras está en problematizar el profundamente conflictivo acontecer centroamericano y latinoamericano, por lo que la aparición de la violencia en sus libros sólo es uno de varios componentes de su ficción. De acuerdo con lo anterior, el objeto de esta investigación se enfoca menos en problematizar este tema, que en explorar la construcción estética y la forma composicional de la propuesta literaria del escritor salvadoreño que nos ocupa.

Sirva esta precisión para dilucidar el complejo entramado de las poéticas de lo siniestro en *Insensatez*. Esta novela es un monólogo emitido por un narrador autodiegético que encarna a un escritor contratado por el Arzobispado de un país muy parecido a Guatemala, para corregir un Informe sobre crímenes de lesa humanidad,⁴ que comprende los

³ F. M. Marín, «Un diálogo sobre la violencia en América Latina: Horacio Castellanos Moya y Élmer Mendoza», en *Guaragua*, pp. 61-69.

⁴ Se trata del Informe de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI): *Guatemala: Nunca más*, documento creado por diversas asociaciones civiles y la iglesia católica.

testimonios de las víctimas dejadas por la guerra civil, ocurrida de 1960 hasta 1996, en aquel lugar. El relato se sustenta en una estética basada en la metaficción, por cuanto los trabajos de lectura, corrección y reescritura operan como productores de sentido y, además, los indicios autobiográficos del texto orientan al pacto de lectura correspondiente a la autoficción.⁵

Para plantear el estudio tanto de la forma artística, como de la arquitectura de esta novela, se propone un análisis de la dicción y la ficción que permitirá esclarecer las características del subtexto que se estudia en la tesis y, al mismo tiempo, servirá en mayor o menor medida como andarivel para el examen posterior de *El material humano* y *Los ejércitos*. En el primer eje se examinarán las características de la dicción, tales como la perspectiva y la forma en que se presenta la escritura del trauma; mientras que en el último se expondrán aquellos temas y materias primas con las que se constituyen los espacios, personajes, relaciones entre sujetos, anhelos, frustraciones y demás elementos de la ficción, para demostrar cómo «lo siniestro es lo que la novela no quiere decir, pero condiciona aquello que dice».

No sobra recordar que, tal como se indicó en el capítulo anterior, la propuesta teórica que se propone en esta investigación no es prescriptiva, por lo tanto, raramente es posible encontrar reunidos dentro de una sola obra todos los elementos de los parámetros propuestos.

⁵ El 9 de septiembre de 2022, en la Clase abierta (consultada en: <https://www.facebook.com/CatedraCarlosFuentesUNAM/videos/491217502452228>), del curso «Narrativa centroamericana contemporánea», impartido por Alexandra Ortiz Wallner, Castellanos Moya fue entrevistado por la catedrática y por varios alumnos. Aunque durante la conversación surgió el tema de la memoria y la vida personal como posibles intereses representados en su obra literaria, el autor declaró con vehemencia que no escribía autoficción. Ante lo dicho, esta investigación no pretende ignorar las declaraciones del escritor, pero sí pensarlas menos para comprobar efectivamente los contenidos del libro en la vida real del hondureño-salvadoreño, que para perfilarlas en sintonía con aquellas ficciones orientadas a la subjetividad. Por estas razones, se empleará la categoría de «autoficción» en este último sentido.

Con esa salvedad, inicialmente se estudiará la focalización del narrador-personaje principal, para después observar la peculiar manera en que se representan dinámicas de *Nachträglichkeit*, *après coup* y *acting out* en la forma y la frecuencia de la narración; luego se indagarán los contenidos más importantes del libro, tales como la subjetividad y el trauma, para dilucidar la construcción de «metáforas paroxísticas» cifradas en la ficción, cuya interpretación desvela el subtexto que estructura y da forma estética al texto palmario.

III. 1. De lo privado a lo público: la conexión inextricable entre el trauma individual y el colectivo.

Para Josefina Ludmer, en la narrativa latinoamericana contemporánea «se desdibujan los campos relativamente autónomos (o se desdibuja el pensamiento en esferas más o menos delimitadas) de lo político, lo económico y lo cultural.»⁶ Acorde con esta perspectiva, la propuesta literaria de Castellanos Moya se caracteriza por formular reconfiguraciones para los viejos debates de la crítica literaria latinoamericana, tales como: la civilización frente a la barbarie, el centro hegemónico sobre la periferia, la representación de la ciudad-personaje vista como un epítome de progreso y la compleja formación identitaria del sujeto, entre muchos otros. En *Insensatez* se abordan todos estos problemas desde una perspectiva subvertida, en donde la barbarie es ubicua y no distingue el centro de la periferia, el poder prolifera y se ejerce desde lo oculto sin objetivos teleológicos claros más allá que perpetuarse, la ciudad carece de nombre, lo mismo que de orden y, finalmente, la identidad del personaje principal-narrador es aparentemente estable, pero muestra pautas para inferir su eventual desequilibrio, ya que se trata de una simulación conformada por lo siguiente: un corrector de

⁶ J. Ludmer, *Literaturas postautónomas*, consultado en: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

estilo extranjero –es decir, alguien que hace posible la lectura de un texto, pero que de ninguna manera se puede considerar «autor»–, con un interés exclusivamente crematístico en la corrección de un informe sobre los crímenes de guerra ocurridos en un país ajeno al suyo, pero que, por las reflexiones expuestas en el relato, no se distingue mucho de su propia nación.

Este juego de simulación y subversión de valores cobra materialidad tropológica con la frase inicial del libro «yo no estoy completo de la mente»⁷ –el primero de los testimonios que lee el personaje al momento de iniciar la labor de corrección– porque en principio evoca el sentimiento de una víctima de la violencia militar, luego de ver el ignominioso asesinato de su familia, pero después se vuelve la imagen simbólica que describe el estado emocional del corrector, atribulado por su decisión de inmiscuirse en el tártaro de horror que significa la lectura y enmienda del monumental documento. No estar completo de la mente resume con precisión el estado en que se encuentra el entendimiento de todos los actores que participan en la historia que se cuenta en *Insensatez*: las víctimas, los victimarios, los trabajadores del Arzobispado, los habitantes de la ciudad, la ominosa vigilancia emitida desde lugares secretos, y el contrariado personaje principal. Por esa razón, la fragmentación de la cordura es el punto de partida desde donde surge el incesante flujo de reflexiones dilemáticas y conflictuadas que atormentan al narrador y, a su vez, componen la totalidad del libro. Sin trabajo se comprenderá que la novela plantea un funcionamiento narrativo compuesto de tensiones y contradicciones, articulado por dos polos: en uno, lejos de dilucidar los problemas que tienen su correlato con la realidad, oscurece los referentes para privilegiar

⁷ H. Castellanos Moya, *Insensatez*, p. 1. En adelante, los números de página de las citas hechas a esta novela se anotarán entre paréntesis después de terminada la referencia.

una siniestra dinámica de obliteración y secreto; y, en el otro, de manera opuesta, expone con claridad ominosa una hiperbolizada dimensión modal del relato, mediante caudales de pensamientos, sentimientos e intimidades, los cuales son descritos con mucha mayor precisión y detalle que el problema principal de la historia.

El primer extremo de la dinámica de ocultamiento referida se da mediante el encubrimiento de las identidades reales de las personas históricas, como el caso de Rigoberta Menchú –«una indígena gordita rodeada de reyes, príncipes, marqueses y condes como en cuento de hadas» (90)–, monseñor Juan José Gerardi⁸ –«un hombre alto y fornido, con ese porte que impone respeto, propio de los padrinos de la *Cosa Nostra*,» (67)–, Carlos Martín Beristain⁹ –el amigo Erik, director del proyecto por el cual es contratado el corrector– y el terrible Otto Pérez Molina¹⁰ –«un oficial [...] que con el paso del tiempo se convertiría en el jefe de Inteligencia del Ejército» (108). Aunado a lo anterior, tampoco se esclarece cómo se llama la ciudad donde suceden los acontecimientos, lo mismo que se evita nombrar al personaje principal, dejando con ello una capa de omisiones que tiñe de ambigüedad la pretensión referencial que caracteriza a la historia. Tanto los encubrimientos, como las exclusiones, constituyen una atmósfera que, para Celina Manzoni, «más que proponer un juego de intriga y suspenso, que por lo demás logra, parece insinuar la peligrosidad de su revelación, algo que *mutatis mutandis*, volvería justificable el clima persecutorio que atraviesa todo el relato».¹¹ Con la obliteración descrita, la narración se carga de ausencias,

⁸ El sacerdote que dirigió la realización del Informe REMHI, ominosamente asesinado por el miembros del ejército guatemalteco el 26 de abril de 1998.

⁹ Coordinador del informe mencionado en la nota anterior y también integrante del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos para el caso de Ayotzinapa, en México.

¹⁰ Referido en la novela como Octavio Pérez Mena, quien fuera de la ficción se desempeñó como el presidente sucesor del terrible Ríos Montt.

¹¹ C. Manzoni, «Escritura de los límites: hipérbole, exceso y dislocación de la escritura. A propósito de Insensatez de Horacio Castellanos Moya», En Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción*

ambigüedades, evasiones y ambivalencias que paulatinamente constituyen el subtexto siniestro instalado en la estructura velada de la poética de la narración.

En el segundo extremo, el monólogo de la voz narrativa expone el pensamiento del personaje de manera tan detallada que recuerda la visión lacaniana del inconsciente, entendido como una forma particular y ubicua del lenguaje. En vez de representar la mente del corrector como un lugar privado y tumultuoso, el autor la vuelve una red que sujeta a la perspectiva y a todos los elementos del espacio de la ficción. Al mismo tiempo, esta focalización muestra la imposibilidad de diálogo entre los otros, construye el violento entorno donde se llevan a cabo las acciones, detenta la palabra mediante el uso del discurso indirecto libre, determina el agreste tono de diatriba con que se sostiene estéticamente el relato y, además, disuelve los límites entre lo objetivo y lo subjetivo, creando con ello un efecto de lectura pletórico de la angustia propia de lo siniestro.

De acuerdo con lo anterior, la atmósfera de amenaza y hostigamiento en que habitan los personajes provoca que el protagonista sea incapaz de comunicarse con los otros, quienes a la postre, dan muestras de su extrañamiento ante la conducta del corrector, sólo a través de lo que éste último deja observar: «Abrí la puerta, de golpe, aterrorizado, como si me faltara aire y estuviera a punto de desfallecer bajo un fulminante ataque de paranoia en esa habitación tapiada, y me paré en el umbral, quizá con los ojos desorbitados, según concluí por la forma en que voltearon a verme las dos secretarías» (18).

Para contrarrestar la violencia impresa en el ambiente colmado de amenazas, el personaje principal se desenvuelve con actos llenos de acritud, los cuales manifiesta con

literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica, p. 330. Las revelaciones de las personas históricas anotadas antes se obtuvieron de esta fuente.

antipatía, obsesiones eróticas y un aparente desinterés por los horrores que lee al momento de hacer la corrección del informe. Lo dicho se presenta de forma perenne y adquiere mayor intensidad en los momentos cuando el personaje interactúa con el mundo laboral que le circunscribe. Para manifestar ese vehemente desagrado, la perspectiva se construye con anatemas y digresiones crueles, que terminan por violentar las relaciones entre el espacio de la ficción y el incesante fluir discursivo del personaje:

mientras el chiquitín destacaba mis virtudes profesionales gracias a las cuales el informe sobre las masacres sería un texto de primera [...] yo me decía que en alguna parte tenían que estar escondidas las chicas guapas, porque las que me había presentado el chiquitín no sólo estaban incompletas de la mente, sino que también del cuerpo, pues carecían de cualquier rastro de belleza [...] (21)

Expresiones como «chiquitín» adjudicadas al director de todas las oficinas del Arzobispado, el sarcasmo con el que habla del eventual resultado de su corrección y la impiedad con que se refiere a la fealdad de las mujeres del lugar, en conjunto, exponen la construcción de una voz urticante e hiper sensible a las afectaciones del ambiente, que se arrostra ante un malestar ubicuo y obliterado. Así mismo, la focalización en discurso indirecto libre que adopta el personaje guarda celosamente la perspectiva –incluso hasta de sus propios diálogos– y en pocas ocasiones delega la palabra a sus interlocutores, colmando su voz con actos de habla contruidos por adverbios y verbos reflexivos, que exponen su pensamiento, su visión fuertemente masculina y sus frustraciones laborales; es decir, materiales correspondientes a un relato modal, sin pretensiones de objetividad. Estos juegos de perspectiva, por demás comunes en la obra de Castellanos Moya, tienen la función de construir una representación ficcional y narrativa de la rabia incontrolable y voraz de los personajes, cuya frustración es igualmente indómita. Tal sentimiento de encono se vuelve

una red de sujeción de la palabra, que termina no sólo por impedir el diálogo entre los otros, sino también por imposibilitar de juicio y razonamiento al corrector: «No se requería demasiada capacidad de observación para darse cuenta de que al rubio le estaba costando un huevo y la mitad del otro contenerse, [...] ahora mascullaba, con los dientes apretados, que mi dinero se me pagaría a más tardar al siguiente día [...]» (36-37).

Otra manera de preservar el *ethos* de ocultamiento se da en el tono del relato. De forma similar a su novela anterior, *El Asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1999), *Insensatez* se compone de una configuración estética en clave diatriba, es decir: «una figura retórica que se vincula con la injuria y con la imprecación, eventualmente con la ironía, y que en sus orígenes dio lugar con Bion (c. 325-255 AC) a la diatriba cínica [...]»¹² Por medio de este registro discursivo de oscurecimiento del sentido, el autor denuncia el horror encriptado tanto en las amenazas del ambiente, como en los testimonios del Informe, lo mismo que aprovecha para refrendar su malestar general: «como si yo no tuviera ya suficientes problemas con los militares de mi país [...] estaba a punto de meter mi hocico en este avispero ajeno, a cuidar que las católicas manos que se disponían a tocarle los huevos al tigre estuvieran limpias y con el *manicure* hecho» (16-17).

Tal proceder anhela desestabilizar la lectura, trazando un vínculo con el cinismo de Diógenes, según Manzoni, porque en dicha intención de provocar se esconde una «actitud filosófica seria»,¹³ misma que se articula con dinámicas de juego y humorismo para contrarrestar el oprimente contexto de oscuridad, articulado por un lado con la peligrosidad de la labor desempeñada al corregir el Informe y, por el otro, con la desolación que evocan

¹² *Ibidem*, p. 331.

¹³ *Ibid.*

los testimonios de las víctimas. La diatriba, entonces, no sólo desequilibra la lectura, sino que también denota una postura discursiva ética, entendida como una «modalidad del estilo [...] que constituye nuevas formas de escritura a partir de una reconversión de retóricas probadamente eficaces».¹⁴ Así, esta articulación ético-estética-estilística, elaborada con el fundamento estructural de la injuria, refuerza la función retórica de ocultamiento y exposición desarrollada en las líneas anteriores y, al mismo tiempo, también incursiona en la búsqueda estética de las formas más precisas de narrar el horror, mediante las herramientas estilísticas que tiene la ficción.¹⁵ Con esta labor, las formaciones discursivas que produce la indagación mencionada terminan por esbozar el subtexto siniestro desde donde surge la representación del entorno amenazante, desolado y maligno hasta ahora mencionado.

En ese orden de ideas, el ocultamiento de los referentes fuera de la ficción, la sensibilidad exacerbada del personaje, el celoso secuestro de la palabra –mediante el discurso indirecto libre–, la adopción del tono de diatriba, y, finalmente, la lectura descontextualizada de los testimonios, son los elementos que constituyen la perspectiva intimista y siniestra de este relato, la cual avanza con un peculiar movimiento en la intradiégesis, caracterizado por establecer oscilaciones que van de lo público-oculto a lo privado-expuesto, cuyo contrapunto provoca que ambos se desautoricen mutuamente. Esa estructura narrativa se articula por incesantes vaivenes de contrapuntos que oscilan entre los extremos: desde encontrarse en el Arzobispado –el lugar donde el corrector de estilo debe hacer la tortuosa revisión de aquel recuento inagotable de dolores–, hasta trasladarse a la cantina cercana «El portalito», para saciar su inagotable necesidad hedonista; desde pretender un diálogo con los desoladores

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 332. Para mayor información sobre las narraciones del horror como un impensado en la narrativa contemporánea, ver la tesis doctoral de Carlos Walker: *El horror como forma*. Juan José Saer-Roberto Bolaño.

testimonios, desprendiéndoles una dimensión poética, hasta rechazar toda clase de escolios con los personajes del relato; desde obsesionarse masculinamente con saciar sus anhelos eróticos, hasta encontrar el inexorable peligro de muerte que conlleva todo cumplimiento siniestro del deseo.

Estos procederes trazan la ruta de un balanceo que se empeña por adocnar la tragedia vivida en el espacio de la ficción. Como se vio líneas atrás, la injuria y la obliteración son los tonos que el narrador emplea ya para contrapuntar los dos extremos del discurso, ya para defenderse de los siniestros indicios de la violencia oblicua, omnipresente y amenazadora que circunscribe al espacio. La dialéctica de dicho principio también conduce a este personaje a desarrollar el vínculo que estriba entre lo cómico y el placer, de tal manera que se expone otro vaivén que consiste en extrapolar la mente hacia la fantasía sexual, como un medio para enfrentar la violencia simbólica que, conforme avanza el relato, se va ejerciendo sobre su espíritu.

Según lo expuesto hasta aquí, Castellanos Moya construye una focalización subjetiva que oscila entre lo privado y público, mostrando la escisión, la herida y la melancolía de los personajes. Tal movimiento se sintetiza en la imagen «yo no estoy completo de la mente», una catacrexis que comprende a la psique fragmentada y a lo real horroroso, en el sentido lacaniano. Esta figuración es la «metáfora paroxística»¹⁶ que ilustra los movimientos de la perspectiva y, además, representa la horadación en el yo de la ficción, provocada por el trauma personal.

¹⁶ Recordar que éste es el término que emplea Kristeva para reelaborar las figuraciones de lo siniestro.

Por su parte, la representación del trauma colectivo circuye los actos de interpelación hechos por el protagonista en su corrección al Informe. En esta práctica, notamos que se continúa la dinámica de encubrir y exponer, ya que, al remover esa información de su lugar de enunciación original hacia la libreta personal que utiliza constantemente el corrector, se trastoca la función de hacer pública la denuncia de abominaciones de dichos escritos y, en su lugar, se da preferencia a la lectura subjetiva que hace el corrector. Para María del Pilar Vila, este acto dota al texto de un «cierto nivel de perversión»¹⁷ que termina por violentar tanto a la historia, cuanto a las expectativas del género¹⁸ –entendido éste último como el *Testimonio* propuesto por John Beverly–, porque en vez de delegar la voz a las víctimas de la catástrofe, la focalización del relato se instala en la interpretación descontextualizada del corrector, interponiendo con ello un filtro estético que cubre a medias el horror expresado en los dolores del testimonio y, con ello, deja apenas un espacio para que el lector que está fuera de la ficción pueda ver. Lo anterior se refrenda con la incapacidad que tiene el corrector de comunicarse con los otros personajes que pueblan la novela, justo en los momentos cuando éste anhela transmitir a los demás su peculiar lectura de los testimonios. El desconcierto y perplejidad que provoca la fruición del personaje en sus interlocutores, al recitar las dolorosas palabras de las víctimas, es también un modo de dirigir la perspectiva a la exposición de lo privado, mientras se elide la ignominia que debería ser palmaria: «en ese instante me percaté de que Pilar no estaba disfrutando de mis frases, la expresión estupefacta de su rostro lo decía,

¹⁷ María del Pilar Vila, “Escritura de la violencia: la narrativa de Horacio Castellanos Moya”, *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica*, p. 326.

¹⁸ Al respecto, Ricardo Roque Baldovinos afirma que: «La nueva configuración de lo sensible que introducen estas narrativas de posguerra nos entregan un sujeto literario que acepta haber perdido su poder demiúrgico, la ilusión de omnipotencia, su arrogante confianza de refundar el mundo, pero se reserva su monopolio hermenéutico, aun cuando esto signifique poco más que dictaminar el sin-sentido de lo real. Esta es, a fin de cuentas, una postura claudicante», en «La ciudad y la novela centroamericana de posguerra» en B. Cortez, A. Ortiz Wallner y V. Ortiz Quesada (eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, p. 229.

por lo que decidí cerrar mi libreta, no sin antes leer para mí mismo tan sólo, la última frase que me hubiera gustado compartir con ella y que decía: *Cuando los cadáveres se quemaron, todos dieron un aplauso y empezaron a comer*» (48).

De este modo, los sentidos de los testimonios y de los rasgos discursivos impresos en el personaje se trasiegan y obliteran, hasta dar la impresión de que sólo pueden ser vistos desde una ranura –situación que recuerda la vaga raíz griega, *opee*, de la palabra «ominoso»– condicionando al lector y al corrector a una obstaculizada función voyeurista. A su vez, la red de violencia amenazante de la atmósfera que circunscribe a los personajes, emitida por el poder ubicuo del ignominioso Estado, perturba todas las relaciones entre éstos, provocando que tampoco puedan tener una perspectiva clara de su propia situación, ni evitar su destino trágico. Es por lo dicho que no sólo hay semejanza entre el caos interior del personaje y la catástrofe del entorno, sino más bien, se traza una dialéctica que va del interior al exterior, vinculada con los usos del lenguaje, escritura y corrección hechos por el personaje principal.

Para Ileana Rodríguez¹⁹ el escrutinio del Informe hecho por el personaje es un modo de funcionamiento de la poética narrativa de la novela, ya que el corrector entrelaza verdad histórica y belleza, sin notar que la facultad poética de los testimonios fomenta su propio terror, perturbándolo hasta el punto en que ya no es capaz de distinguir entre texto y contexto, ficción y realidad. En la misma sintonía, Valeria Grinberg Pla²⁰ considera que la incorporación de estos fragmentos testimoniales en la novela tiene dos empleos: uno de ellos,

¹⁹ Ileana Rodríguez, «Estéticas de esperanza, memoria y desencanto. Constitución letrada de los archivos históricos», en *ibidem*, p. 34.

²⁰ Para comprender en qué medida se desarrolla el trauma, Grinberg Pla se remite a Dominik LaCapra, de la misma manera que se hace en esta investigación: «El Informe REHMI, tanto en su declaración de intenciones como en las afirmaciones de los testimoniantes parece ser un tipo de escritura que en términos de LaCapra permite la reelaboración del trauma», en «Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya» en *ibid.*, p. 45.

es hacer públicos los horrores de la guerra enfrentando al lector no sólo a la ficción, sino también a la elocución original del Informe REMHI; y, el segundo, dialogar con el excedente de sentido dejado por la reinterpretación que hace el personaje a los contenidos de dicho documento.

La lectura, corrección y reescritura compulsiva comprenden, entonces, los actos empleados por el corrector para mostrar el dolor supino que transmiten los testimonios. Esto implica una operación de apropiamiento de palabras ajenas y, a su vez, también una lectura descontextualizada que, por un lado, detecta una belleza particular, pero por el otro también otorga un efecto de retroactividad con el cual el personaje puede intuir la angustia que lo circunscribe y, además, detectar su propio vacío en la comprensión. Sobre esa base, en estos procesos metaficcionales hay una intención inconsciente por entender la violencia tanto interna del protagonista, como la que circunscribe al espacio de la ficción. Al mismo tiempo, hay una pausa que suspende al tiempo y las acciones del relato con el fin de reescribir y entender el horror mediante una particular analepsis, en donde la lectura de los testimonios expone el colapso en el presente, provocado por la tragedia ocurrida a las víctimas del genocidio. Por todo lo anterior, la lectura, escritura y corrección componen una representación de la *Nachträglichkeit* en la dicción.

No obstante, como se dijo, el intento de comprensión del protagonista no surge de un *ethos* heroico o empático, similar al que se promovía en la producción de textos cuyo género es el *Testimonio*; más bien, la intención de Castellanos Moya es diametralmente opuesta: el narrador no se solidariza con la aflicción que lee, sino que se adueña del dolor del otro mediante la usurpación. Con base en esto, la lectura, reescritura y corrección hechas por el narrador también representan una reelaboración de tiempos diferidos, que traza el vínculo

inextricable entre traumas, donde el personaje y los testimonios se unen menos por los hechos que perturban a los sujetos, que por el sentimiento trágico en sí.

Sin trabajo se comprenderá que la representación más clara de la unión textual entre traumas, propia de la *Nachträglichkeit*, se da en las glosas donde el personaje compara las frases escritas en el Informe con la poesía de César Vallejo. Lo anterior se puede explicar en dos movimientos: El primero, consiste en que los testimonios, de manera similar a los poemas del autor peruano, emplean el lenguaje para construir simbólicamente el desconsuelo y la perplejidad, al usar tautologías y equivocaciones sintácticas tales como: «*Lo que pienso es que pienso yo*» (43), «*Tanto en sufrimiento que hemos sufrido tanto con ellos*» (43), «*Que siempre los sueños están allí todavía*» (122). Como recuerda el protagonista, Vallejo construye el dolor de la pérdida, la rabia de la injusticia y la reciedumbre del mal, a partir de una poética del asombro, cuya base es el quiebre de la norma ortográfica: «Abisa a todos los compañeros pronto» y «¡Viban los compañeros! Pedro Rojas» del poema III, también conocido como «Pedro Rojas», de su libro *España aparta de mí este cáliz* (1939).²¹ El “mal”

²¹ Solía escribir con su dedo grande en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”,
de Miranda de Ebro, padre y hombre,
marido y hombre, ferroviario y hombre,
padre y más hombre. Pedro y sus dos muertes.
Papel de viento, lo han matado: ¡pasa!
Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!
“¡Abisa a todos los compañeros pronto!”

Palo en el que han colgado su madero,
lo han matado;
¡lo han matado al pie de su dedo grande!
¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!

¡Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!
¡Viban con esa be de buitre en las entrañas
de Pedro
y de Rojas, del héroe y del mártir!

Registrándole, muerto, sorprendieronle

empleo de la repetición y los “errores” sintácticos de los testimonios se asemejan poderosamente a la ética-estética de la poesía política del autor peruano, donde la evidencia del dolor, horror, tragedia y desolación quedan expandidas con el error ortográfico, que termina simbolizando al error trágico.²² En el segundo movimiento, el vínculo traumático entre corrector y testimonios se da en la apropiación de estos últimos, de la misma manera en que Vallejo «asume como propia la palabra del compañero muerto y la prolonga en su propio discurso», es decir, dicho adueñamiento de la voz conforma una «[p]alabra

en su cuerpo un gran cuerpo, para
el alma del mundo,
y en la chaqueta una cuchara muerta.

Pedro también solía comer
entre las criaturas de su carne, asear, pintar
la mesa y vivir dulcemente
en representación de todo el mundo,
y esta cuchara anduvo en su chaqueta,
despierto o bien cuando dormía, siempre,
cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.
¡Abisa a todos los compañeros pronto!
¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!

Lo han matado, obligándole a morir
a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre, a aquél
que nació muy niñín, mirando al cielo,
y que luego creció, se puso rojo
y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos.

Lo han matado suavemente
entre el cabello de su mujer, la Juana Vásquez,
a la ora del fuego, al año del balazo
y cuando andaba cerca ya de todo.
Pedro Rojas, así, después de muerto,
se levantó, besó su catafalco ensangrentado,
lloró por España
y volvió a escribir con el dedo en el aire:
“¡Viban los compañeros! Pedro Rojas”.

Su cadáver estaba lleno de mundo.

C. Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, pp. 47-46.

²² Con lo anterior, no ignoro tanto la influencia del vanguardismo, como el anhelo de representar la oralidad en lo escrito, presentes en el uso de los errores en las grafías, los cuales han sido muy trabajados por la crítica a la obra de Vallejo.

compartida y socializada, sin duda, por un sujeto que ha abierto su intimidad al otro (en realidad a todo un pueblo)». ²³

Por otro lado, la representación del *après coup* –aquél otro proceso paradigmático del trauma entendido como una variación lacaniana de la *Nachträglichkeit*– abandona las formas metaficcionales para instalarse en la anécdota del texto. Esto se concreta en el pasaje donde el personaje consume su anhelado encuentro sexual con una de sus compañeras de trabajo, Fátima, quien lo contagia de una enfermedad venérea y, además, también lo infecta de terror al confesarle que su pareja sentimental es un militar. Es ahí el momento en que el personaje comete el error trágico de la novela y, con ello, pasa de la simulación a la experimentación directa mediante una anagnórisis trágica, una siniestra «caída en cuenta» de la voz narrativa que se manifiesta en ese ominoso cumplimiento del deseo y, posteriormente, se representa en la dicción mediante una dialéctica que va de las interrupciones provocadas por las fantasías eróticas diurnas, formuladas por el personaje, hasta las tormentosas alucinaciones padecidas después de consumir su obsesión sexual. Estas desviaciones cumplen la función de suspender el relato, o bien, producir las glosas que, «después del golpe», reelaboran el sentido del texto. Sobre esa base, el capítulo de la novela dedicado a la lenta reflexión en clave casi de elegía, en donde el personaje lamenta sus actos, es la representación más palmaria del *après coup*, por cuanto ahí se proyectan, en forma de prolepsis extendida, los terrores y obsesiones que determinarán el futuro del corrector.

Estaba yo tirado en la cama, con el cuerpo recién poseído roncando a mi lado, sorprendido por una idea que de súbito me había cegado, la idea de que el infierno es la mente y no la carne, tal como comprobaba yo en ese instante, la idea de que el infierno se encontraba en mi mente agitada, sin sosiego, y no en el sudor de la carne, que de otra manera no podía explicarme el hecho de que yo estuviera ahí, tendido en la cama de mi

²³ A. Cornejo Polar, *Escribir en el Aire*, p. 220.

apartamento del edificio Engels, sin poder disfrutar del resplandor de la piel lechosa de Fátima, una piel que en otras circunstancias hubiera sido deleite para mis sentidos, pero cuya presencia me había sumido en la peor agitación, al grado de que hubiera dado cualquier cosa porque ella no estuviera ahí, porque nada hubiera pasado entre nosotros, porque todo hubiera sido tan sólo otra de mis fantasías. (93)

En ese momento el protagonista cobra conciencia de su propia insensatez: el deseo consumado provoca enfermedad y tremor, de manera que comienza a sentir la necesidad de ser escuchado por los otros, dar coherencia al caos que supone la experiencia del dolor y, así, intentar reelaborar su trauma. Pero al ser él también un sujeto doliente, olvida la colección de premoniciones mostradas en el transcurso del relato, aviesas marcas de la naturaleza nefaria del entorno que lo rodea. En este punto de la exposición, cobra una dimensión heurística el epígrafe de la novela, donde Ismene, hermana de Antígona, dice: «Nunca, señor, perdura la sensatez en los que son desgraciados, ni siquiera la que nace con ellos, sino que se retira». Ambas hermanas, dolientes de su destino, para este punto de la tragedia afirman haber perdido sensatez, de la misma manera que el personaje que nos ocupa también la abandona con la lectura, corrección y rescritura de los testimonios, la eventual apropiación poética de los mismos y, finalmente, con su experiencia penosa. De este modo la zozobra se vuelve un espacio de sinsentido y locura, compartido entre el sujeto y los otros.

Como se ha visto, la lectura, corrección y reescritura de los testimonios son los procesos metaficcionales que emplea la voz narrativa para trasladar la información original del Informe, a un nuevo texto —el libro que tenemos en las manos— y, con ello, permear la frontera entre ambos discursos, otorgar un nuevo sentido a los saberes de sendas enunciaciones y representar la reciedumbre del trauma en la ficción; al mismo tiempo, los saberes que se distribuyen en la historia cobran un significado añadido al momento en que el

personaje «cae en cuenta» de que todos sus actos lo conducen ominosamente al cumplimiento siniestro del deseo, el error trágico y la insensatez.

A lo anterior se une la reelaboración estética del ominoso periplo denominado *acting out*, representado, primero, no sólo en la ya mencionada «estética tautológica» que caracteriza a los testimonios, sino también en la frecuencia iterativa con que éstos aparecen tanto en la mente, como en los actos del protagonista, mostrándose como indicios siniestros de un pasado que colapsa la percepción del presente; y, segundo, mediante las figuras de inicio y fin que ordenan y articulan a la novela, debido a que éstas se corresponden de manera circular, es decir, el *incipit* de la ficción comienza sin morigeraciones con la ampliamente desarrollada imagen «yo no estoy completo de la mente», pero el libro termina con un *excipit* que se refleja con reciedumbre en el azogue inicial, evocando destempladamente esa misma poderosa efigie en el asesinato del sacerdote: «Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo; en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste» (155).²⁴ La estructura en forma de oróburus con la que abre y cierra la novela refrendan el periplo traumático que tensa todos los saberes contenidos en esta ficción y, a la postre, refleja el quebranto en el entendimiento provocado por el colapso, el velo desgarrado, lo real

²⁴ M. C. Saldarriaga Muñoz dice: «*Íncipit* y *excipit*, términos latinos heredados de su uso como marcas informativas en manuscritos medievales, se refieren respectivamente al principio, inicio o debut de un escrito, así como a su final, cierre o clausura. El interés en delimitar e interpretar *incipit* y *excipit* en un texto determinado, tiene que ver con explorar activamente esas dos significativas extremidades que acomodan el cuerpo narrativo de un escrito.» en «Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y los *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago» en *Estudios de literatura colombiana*, pp. 121-122. También es importante mencionar que ambos conceptos se delimitan de distinta manera y, por ello, admiten la posibilidad de no ser equivalentes en su longitud o en su formulación: «En cuanto a su delimitación, Del Lungo propone rastrear la “*première fracture*” con criterios de corte que van desde indicaciones de tipo gráfico, por ejemplo un primer punto y aparte, o la inserción de un espacio en blanco, etc., hasta efectos de cierre temáticos o cambios en la temporalidad, la espacialidad, la focalización, e incluso cambios perceptibles en el modo narrativo (de descriptivo a explicativo o viceversa)», *ibidem*.

inescrutable y la fuga desde donde brota en caudales la incapacidad del corrector para ordenar y dar sentido coherente a los horrores del Informe; es también la voz alucinada del protagonista que arrostra sin éxito las imágenes insoportables de los ineluctables testimonios, el fantasma que secuestra al objeto del deseo para producir monstruos, la repetición incesante de la tragedia que viven los desdichados cuyos muertos carecen de sepultura, y la insensatez que perdura en los desgraciados que miran perplejos al dolor.

Al considerar todo lo dicho, la iteración incesante de los dolorosos testimonios registrados en el Informe, no sólo debe comprenderse como una representación de la violencia sin utilidad que arrastran los conflictos sociales, sino también como una crítica donde se sitúa al lector a reflexionar cómo toman parte este tipo de documentos en las disputas por brindar sentido a la tragedia. La reescritura hecha por el corrector en su libreta dota a los materiales de un nuevo significado que problematiza el lugar de la memoria y expone la incapacidad de asentar una sola verdad ahí donde los recuerdos están dirimidos y colapsados por el vacío de sentido.

Para Werner Mackenbach, nada más complejo que la organización y escritura de los recuerdos –ya sean personales o colectivos– por cuanto requieren una estructura de sentido, que se compone de una retórica de la verdad menos homogénea y unívoca, que heteróclita y dilemática:

[P]or un lado, los Informes son el resultado final de un proceso complejo y conflictivo de institucionalización de las Comisiones de la Verdad o Esclarecimiento, un proceso de negociaciones políticas cuyo fin es la construcción del pasado, de un “recuerdo colectivo” en función de “proyectos en el presente” que apuntan hacia un “futuro compartido” [...], es decir, son productos de verdaderas “batallas de la memoria” [...] Por el otro lado, cualquier memoria exige para poder ser

transmitida y entendida una “estructura de sentido” [...], un relato, una narración, lo que resulta en toda una “retórica de la verdad”.²⁵

En el marco de estas batallas, una forma de sistematizar ese «recuerdo colectivo», desde las propuestas estéticas de la narrativa centroamericana, consiste en emplear estructuras de sentido como el cinismo, la parodia, la ironía y la diatriba, porque desestabilizan tanto la solemnidad del género memorialista y del testimonial, como el poderoso pacto de verdad que convencionalmente éstos plantean. Para Mackenbach, justamente, el epítome de este tipo de propuestas es *Insensatez*, debido a que esta novela no sólo se formula estéticamente con la diatriba, sino también con la metaficción. Ambos tipos de escritura muestran que la manera de crear enunciados de memoria traumática involucra intentos de comprensión sobre vacíos de entendimiento y, además, problematizan cómo participan en su producción las víctimas, los victimarios, la colectividad, las instituciones, los escritores y los sentimientos de encono producidos por la catástrofe. En este orden de ideas, tanto los reclamos emitidos mediante la injuria, como la función poética de la lectura, corrección y reescritura en la novela, plantean un desafío: «[...] a la historia oficial y al olvido colectivo por medio de la ficcionalización de la memoria de los sobrevivientes del genocidio y la recuperación de lo que la violencia y la muerte han hecho desaparecer».²⁶

De tal suerte, Castellanos Moya propone que la representación de la memoria en la ficción es el acto de perenne corrección, cohesión y lectura del pasado, que brota desde lo impensado y cuya función es intentar comprender los horrores sucedidos. Lo anterior se representa de la siguiente manera: cada vez que el corrector de estilo intenta distraerse de su

²⁵ W. Mackenbach, «Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción», en B. Cortez, A. Ortiz Wallner y V. Ortiz Quesada *op. cit.*, p. 244.

²⁶ *Ibidem*, p. 244.

ardua labor, ésta regresa por medio de la evocación de un recuerdo. Mucho se ha dicho sobre el inmejorable proceder de Marcel Proust al momento de construir el hermoso pasaje narrativo del té y la madalena, por lo que no es aquí lugar para ofrecer nuevas luces al respecto; pero sí para exponer que esa misma lógica del motor que propulsa un recuerdo es también la que potencia las evocaciones inconscientes que atormentan la mente del personaje de *Insensatez*. Así como la madalena mojada en té es una imagen que deviene vaso comunicante al espacio del recuerdo, la libreta de apuntes del corrector es el vórtice que lo conduce al infierno. Basta tan solo un sorbo a su cerveza, para que vuelva a él la necesidad de tomar sus apuntes y leer los retazos de testimonios que consume compulsivamente. Dichos textos, al principio, son extrapolaciones que arroga el personaje, pero después se convierten en medios para interpretar su propio recuerdo.

Con el paso de su error trágico –el terror y enfermedad suscitados tras el cumplimiento siniestro del deseo erótico– el personaje adopta otra perspectiva al momento de recordar los testimonios, porque antes eran vistos como frases que desprendían propiedades estéticas admirables, pero después del desastre personal, se convierten en materia prima de su propia concepción del desamparo. Es por ello que, durante el noveno capítulo –donde se narra uno de los testimonios más brutales, constituido por la interminable violación a una mujer y la nefaria castración a un hombre–, notamos que ya no hay una división consciente entre el testimonio y la experiencia del corrector, como sucedía en el resto de la novela: tal homologación narrativa es evidencia de que la relación entre las aviesas experiencias escritas en el Informe y las vivencias del personaje, ya no son extrapolaciones de las que se apropia el corrector de estilo, sino que ahora éstas son enunciaciones que se adueñan de la voz mediadora del relato. Es ahí cuando se hace palmario que, a lo largo del

texto, los testimonios no son sólo recursos retóricos, al servicio de la ficción: desde el principio de la novela estos retazos de información conmovedora son claves de interpretación para cada uno de los doce capítulos que componen al libro, de tal manera que la lógica del recuerdo/testimonio, expresada en esta novela, cobra el sentido de una hermenéutica.

Todo lo anterior constituye la imagen de la memoria individual del personaje: éste se relaciona con los testimonios vinculándose con el pasado que evocan, pero al hacerlo se agencia de dichos recuerdos y, por lo mismo, orienta su perspectiva hacia el presente, con una visión que termina por hacinar indistintamente tanto sus experiencias, como las de los «testimoniante». En suma, la subjetividad memorialista del corrector originalmente repele formar parte de la memoria colectiva de la comunidad en donde está, pero se ve forzado a incluirse al reclamo incesante de las voces del Informe, para demandar un lugar de justicia en el espacio de lo sensible. De tal suerte, el conjunto de lo arriba descrito forma el campo de enfrentamiento de la «batalla de la memoria», como lo arguye Mackenbach, porque el reclamo de verdad se disputa entre las distintas voces que pueblan el relato. Al extrapolar los contenidos del Informe, el corrector cancela a quienes lo enuncian; pero la estocada vuelve cuando los testimonios terminan por apropiarse de la voz del personaje y «poseerlo».

Es por ello que cuando intenta comunicarles a los otros la belleza de las frases que colecciona en su libreta, nadie es capaz de comprenderlo y pareciera que le recriminaran una falta de sensibilidad y respeto hacia el dolor que se describe en dicha información; la batalla se da porque, desde lo obliterado, las voces de los «testimoniante» denuncian que las cualidades estéticas de los testimonios que defiende apasionadamente el protagonista, no son más que espurias apreciaciones con las que éste se erige como el vicario del *phatos* doloroso.

Por esa razón es que el corrector no logra hacerse comprender.²⁷ Hay una ausencia en el lugar donde debería haber un enunciador, por lo tanto, hay una necesidad de otorgar sentido a esa oquedad. Para Alexandra Ortiz Wallner en *Insensatez* hay un llamado a interpretar ese vacío: «¿Cómo poner atención a lo dicho por los testimoniantes? ¿cómo restituir la experiencia subjetiva como lugar de memoria colectiva cuando nadie escucha las frases (poéticas) copiadas por el narrador en su libreta? Es el vacío, este vacío, el que mueve hacia el conocimiento, el que es suplido por los actos de re-leer y escuchar.»²⁸ La cavidad abierta por las enunciaciones sin dueño, entonces, es la imagen de la herida palpitante y colectiva, por cuanto las víctimas que prestan testimonio para el Informe narran desde un lugar dirimido. Sus frases son miríadas de lamentos que, aún lejos de alcanzar un trabajo de memoria colectiva para sanar el trauma, reelaborar una identidad destruida y articular un sujeto escindido, están condenadas a repetirse, a poseer y atormentar con su dolor a quienes los leen. Como el tormentoso lamento de Clorinda, al verse atacada una vez más por su amado Tancredo, los testimonios representan la voz del trauma. De esta manera, la memoria con la que se construyen los contenidos de *Insensatez* es una fuerza reprimida que perturba al presente y anhela hacerse un lugar con reciedumbre.

²⁷ Asimismo, para Ileana Rodríguez, *Insensatez* expone por medio de su discurso la necesidad de restituir la experiencia subjetiva individual con el propósito de construir un lugar para la memoria colectiva. Es por eso que el libro se llama «Insensatez» ya que el narrador-corrector del informe descubre que «nadie oye bien. Nadie oye bien cuando lo poético (subjetivo-individual) y lo político (colectivo) se enhebran para constituir un sentido y sanar la reificación de la experiencia. Nadie quiere saber ni leer más sobre ‘indios muertos’ [...]», en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *op. cit.*, p. 36.

²⁸A. Ortiz Wallner, «Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Centroamérica» en *ibidem*, p. 89. Asimismo, para Arturo Arias el problema de la presencia de los desaparecidos involucra: «Concederles a los sujetos caídos en las guerras un sentido de pertenencia y una forma reconocible que los transformara en presencia simbólica dentro del horizonte identitario y les otorgaría una presencia valedera como sujetos, a pesar de su no-existencia física en tanto que ciudadanos vivos.», «Post-identidades post-nacionales: duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra» en *ibidem*, p. 123.

Para Beatriz Sarlo esta condición inherente se relaciona con la naturaleza conflictiva del pasado que se encuentra «acechando al presente como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado, o como la nube insidiosa que rodea el hecho de que no se quiere o no se puede recordar.»²⁹ En ese sentido, se expone otra vieja aporía de la memoria: no puede existir el duelo si no se llama a la pérdida a ocupar su lugar en el recuerdo colectivo, pero tampoco se puede recordar si en lugar de una experiencia hay un trauma. Ante ello, en *Insensatez* se construye un espacio de reflexión donde se negocian las figuraciones que ofrece la «retórica de la verdad», para hacer comprensible el discurso de quienes sólo han podido hablar a través de mediadores. Un llamado a observar que la memoria del sujeto traumatizado está horadada por el dolor y de esas heridas la novela extrae sentido y reflexión para dar coherencia a lo inenarrable.

III. 2. Ocultar y mostrar lo siniestro.

En su ya clásico ensayo, «El narrador», Walter Benjamin desarrolló una de las tesis más importantes para analizar la representación de la realidad de su tiempo: Tras estudiar cómo los soldados que pelearon en la Primera Guerra Mundial regresaban con una fuerte incapacidad de articular sus vivencias, notó que la perspectiva extradiegética omnisciente – común hasta principios del siglo XX–, ya no era la única focalización posible para relatar el archivo dejado por el paso de la historia. Con ello, también descubrió que la experiencia se vuelve un objeto de conceptualización complejo, porque las vivencias de la catástrofe instalan vacíos en la comprensión de la memoria. ¿Cómo hacer hablar a los muertos, si ellos fueron los que experimentaron las consecuencias últimas de la guerra? El cuerpo y la voz son inherentes a la experiencia y a la narración, pues sólo puede hablar el que estuvo presente,

²⁹ B. Sarlo, *op. cit.*, p. 9.

viviendo los acontecimientos sucedidos. ¿Cómo se puede conocer la experiencia última de aquellos que perdieron el cuerpo tras el *shock*? O bien ¿Cómo darles la palabra a los que extraviaron la voz? De tales reflexiones se desprende la aporía mencionada líneas atrás: sólo el testigo de los acontecimientos puede afirmar que los conoce y, por ello, su voz es transmisora de verdad; pero cuando esta vivencia consiste en el horroroso padecimiento de las experiencias inicuas de una guerra, nunca es posible conocer el grado último de consumación de los hechos, ya que sólo termina con la muerte de quienes los vivieron. De ahí la imposibilidad de tener testigos de lo sucedido hasta el último momento en las cámaras de gas –tal como lo expuso en sus textos Primo Levi–, como tampoco es posible conocer el último pensamiento de quien pasa por las armas de un militar. Ésta es una de las imposibilidades de transmisión que intentan referir los testimonios recopilados en el Informe que se menciona en *Insensatez*.

En ese orden de ideas, el problema que expone Benjamin con el «enmudecimiento» del narrador, al que también se refiere Mackenbach con las «batallas de la memoria» y que dilucida Levi al plantear la «imposibilidad del testigo de las cámaras de gas», nuevamente orienta a replantearse la subjetividad como medio de acceso al pasado y las formas que adopta el sujeto para desprender una «verdad» a lo inenarrable. Desde esa perspectiva, Sarlo señala lo siguiente: «Debilitadas las razones trascendentales que estaban detrás de la experiencia y el relato, toda experiencia se vuelve problemática (es decir, no encuentra su significado) y todo relato está perseguido por un momento autorreferencial, metanarrativo, no inmediato».³⁰ Aquel «momento autorreferencial», según Benjamin, es lo que desestabiliza la función autoral, otrora dueña de la verdad. Una vez que la experiencia estalla en infinidad de

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

versiones unipersonales, surgen las batallas de la memoria, la aporía de la verdad y el enmudecimiento del narrador. Es por eso que la experiencia se vuelve inenarrable. ¿Qué responder, entonces, a la necesidad de dar cohesión y orden a lo caótico?

Como ya se ha dicho, en *Insensatez*, Castellanos Moya abandona el problema de intentar construir la verdad de lo sucedido mediante el *Testimonio*, o bien, renuncia al cometido de presentar un trabajo convencional sobre la memoria colectiva. Lo que el autor propone en esta novela es la subversión de géneros, violentándolos con figuras retóricas de obliteración y torciendo sus caminos hasta exponer su opuesto: hace una novela monológica en la que constantemente se anhela el diálogo, trata el horror neutralizándolo con humor, toma frases testimoniales para apropiárselas y descontextualizarlas en citas que no refieren a su elocución original y, por último, de representar un intelectual vanidoso y petulante, termina emulando a un animal frenético, cuyos aullidos son la incapacidad de comprender, leer, escribir y corregir el «pantanal del dolor» (81) en que termina convirtiéndose el Informe. Consideradas así, sumariamente, las estrategias de escritura de Castellanos Moya constituyen una poética forjada con prosopopeyas y elipsis que ocultan el mensaje y, a la vez, exigen un trabajo de interpretación para dilucidar el verdadero sentido, ahí donde se cree palmario. Otro vaivén de mostrar y ocultar que circula en la narración, cuyo fin es exponer el subtexto siniestro de la novela.

De los distintos ejemplos que ilustran lo dicho, hay dos momentos del texto en que este ejercicio retórico se expresa con mayor claridad. El primero de ellos, en el segundo capítulo, relata el episodio en que el corrector sale del Arzobispado en busca de pasar un momento de descanso con su compadre Toto. Ahí es posible encontrar una serie de claves sembradas en la narración que ponen en circulación el ejercicio de mostrar y ocultar antes

mencionado. En principio, el lugar donde ambos personajes se encuentran se llama «El Portalito»³¹ (23) y esconde en el nombre su carácter de umbral, pues a partir de ese instante se plantean las dinámicas de lectura que se llevarán a cabo en el resto del relato. El corrector y el compadre Toto comienzan una conversación que parte de un brindis siniestro: «porque salgás vivo de esa mierda» (24). Esta frase premonitoria hace que el corrector contrarreste con humor, estrategia de defensa recurrente a lo largo del relato, por cuanto califica la solemnidad del brindis como emitida por un «chistosito» (24), pero comprende que se trata de una advertencia travestida de broma, y concita las sospechas del corrector. La aparente sencillez de este coloquio supone un contraste que vuelve claros el resto de los signos: hay una atmósfera atemorizante, en la que sobran oídos para escuchar lo que ellos dicen, sin que necesariamente compartan la experiencia estética que tiene al corrector embelesado. Dichos oídos forman parte de varios «informantes y torturadores del mal llamado Estado Mayor Presidencial [...] con los ojos inyectados en sangre y la mueca siniestra, a quienes uno podía olfatear por el halo denso y macabro que los rodeaba» (25). El ambiente inicuo comienza a articularse con otra serie de aspectos que provocan la extrema incomodidad del corrector: la marimba chillona, las intromisiones de la mesera y la amenaza de encontrarse con los compañeros del Arzobispado. Es así como el corrector se ve aplastado por una atmósfera que le arredra, hasta que su interlocutor le dice: «No se me ahueve, compadre, cuénteme» (25). Este último, definido por el narrador como un «agricultor y poeta», está descrito como un hombre de señas atemorizantes: «sombbrero de ala ancha, las botas de oficial castrense y la chaqueta holgada» (26), un finquero cuya pinta impone respeto y brinda seguridad al corrector. Pero no sólo son esos los rasgos que hacen al compadre Toto un punto de

³¹ Todos los lugares que refiere el narrador en la novela tienen su correlato fuera de la ficción.

estabilidad en la focalización de la narración: se trata de una actualización de Virgilio, de la *Comedia*. Su brindis adocenado, es una manera de referir la célebre inscripción que reza en el dintel de la entrada al infierno: «*Lasciate ogni speranza o voi che entrat*».

Mientras ambos conversan, los motores de la memoria encienden el funcionamiento de la mente del corrector y éste comienza a contar con detalle buena parte de los sucesos que agrupa el Informe, entre ellos, el episodio del indígena mudo, asesinado con crueldad por un ignominioso teniente, que después arremetió contra el resto de la población. Mientras se mencionan estos acontecimientos abominables, el compadre Toto come y bebe sin parecer sorprendido o conmovido por el estremecedor relato, incluso responde con iniquidad: «Mudo más pendejo, ¿y por qué no le hizo señas con las manos?» (29), lo cual azora y desilusiona al corrector, quien recurre a su libreta de apuntes para provocar en su interlocutor cualquier clase de conmoción. El vaivén que aquí se encuentra velado es, una vez más, el ambiente malintencionado que rodea a los personajes: mientras que el corrector, frenético, olvida por momentos que donde está todos oyen y ven cualquier despiste desencadenado por la insensatez, su compadre, dada la profesión antes descrita y su familiaridad con el entorno, conserva en todo momento la cautela. Es por ello que cobra un segundo sentido la afirmación: «más agricultor que poeta» (31), originalmente dicha de forma peyorativa por parte del corrector. El finquero sabe que los miran, conoce el pasado del personaje y tiene mayor control sobre la situación. Aquella recomendación que hace a su amigo, de guardar la calma y de tratar de olvidar los horrores del Informe, no es necesariamente un epítome del automatismo que buena parte de la población suele tener tras conflictos extremos. Mientras que el corrector intenta orientar a su interlocutor a que aprecie la belleza de los testimonios, evocando con ello a César Vallejo –referencia que, como se vio, es una medida de excelencia

literaria para describir al dolor y a la belleza poética— el compadre Toto, como se ha dicho, actualización de Virgilio y voz guía para el alucinado corrector, le responde con la misma clave al citar, de Quevedo, el soneto «Prevención para la vida y para la muerte»:³² «Sólo el ya no querer es lo que quiero» y, con este verso, se enciende otro motor hermenéutico que expone los signos obliterados hasta el momento: la marimba chillona emite baladros, los testimonios son espectros que lo están poseyendo, los ojos inyectados lo están mirando y los oídos están escuchando que, aquello que sucede en el Arzobispado, tendrá una coda macabra al final de la novela. Asimismo, la complejidad de este coloquio, también revela en su contraste el vaivén ya claramente desarrollado —de lo privado a lo público, de lo sexual a lo mortuario, de lo coloquial a lo grave, de lo bello a lo abyecto—; además de otras figuras retóricas, tales como las anáforas que potencian la sensación de vértigo en el relato —«el informe de marras», «salir en estampida», «el mal llamado...», «la casa de retiro espiritual», entre otros—, la disposición de la sintaxis para constreñir el ritmo de las oscilaciones y, finalmente, metonimias que comprenden el horror —Fátima, por enfermedad; Octavio Pérez Mena, por lo nefando; el informe, por «el libro de los muertos». Todo ello relatado con

³² Si no temo perder lo que poseo,
ni deseo tener lo que no gozo,
poco de la Fortuna en mí el destrozo
valdrá, cuando me elija actor o reo.

Ya su familia reformó el deseo;
no palidez al susto, o risa al gozo
le debe de mi edad el postrer trozo,
ni anhelar a la Parca su rodeo.

Sólo ya el no querer es lo que quiero;
prendas del alma son las prendas mías;
cobre el puesto la muerte, y el dinero.

A las promesas miro como a espías;
morir al paso de la edad espero:
pues me trujeron, llévenme los días.

F. de Quevedo, *Obra poética*, p. 151.

ironía, cinismo y sarcasmo, para construir de la poesía una hermenéutica, tal como se mencionó en la sección previa.

De lo anterior se desprende el segundo pasaje que interesa examinar, por cuanto desarrolla la clave de lectura más sugerente de todo el libro: En el sexto capítulo, el personaje descansa en cama mientras que el motor del recuerdo comienza su marcha al escrutar los posibles motivos por los que monseñor se fija en el movimiento de las manos del corrector, cuando éste último emite juicios literarios sobre los testimonios. En ese instante, tan solo una simple conjunción lleva al personaje a evocar un acontecimiento relatado por un «testimoniante», cuyo argumento le parece, en un caso, materia para realizar una novela, y en el otro, una novela que ya existe, pero que no recuerda. Con estas marcas discursivas, propias de las narraciones de memoria, el corrector termina por reconocer que se trata de una historia que él quiere hacer y, curiosamente es una «metaversión» de *Insensatez*: «no había tal novela, sino ganas de hacerla, de trastornar la tragedia, de convertirme en el alma en pena del registrador civil de un pueblo llamado Totonicapán» (72). Tras una descripción del testimonio –narrado con una cuidadosa labor de embellecer el sarcasmo– casi imperceptiblemente, el corrector interviene la información. Valga la longitud de las citas siguientes, en función del análisis:

cuando el contingente militar irrumpió en su casa, él supo que su suerte estaba echada, ni siquiera cuando sentía los golpes filosos que rebanaban sus falanges aceptó que tal libro estuviera en sus manos que estaban siendo cercenadas, aunque el libro sí existiera y *él lo tuviera escondido debajo de unos troncos en el patio de su casa, según mi versión, porque el testimonio no daba tantos detalles, prefirió morir antes que entregar el libro al teniente de la guarnición local, que de eso se trataría la novela precisamente*, de las razones por las cuales el registrador civil de Totonicapán había preferido ser torturado y asesinado antes que entregar el libro de difuntos a sus verdugos, *la novela que comenzaría en el preciso instante en que* el teniente, con un golpe de machete, revienta la cabeza del

registrador civil [...] y a partir de ese golpe el alma en pena del registrador civil contaría su historia, en todo momento con las palmas de sus manos sin dedos apretando las dos mitades de su cabeza para mantener los sesos en su sitio, que el realismo mágico no me es por completo ajeno (73).

Se destacan en cursivas la información anterior, para señalar las operaciones narrativas del corrector en el recuerdo del testimonio. Si bien todo el material es ficción, aunque el correlato sea verídico, es posible notar en él otra oscilación: de lo abyecto a lo metaliterario. El corrector presume cierta objetividad al momento de operar en el argumento eventualmente «novelable», incluye posibles desarrollos temáticos y hasta menciona con la sorna particular de varios escritores hodiernos a él, las características literarias del «realismo mágico». Sin embargo, el hipotético desarrollo de esta novela inexistente es una síntesis de lo que sucede en *Insensatez*:

El relato comenzaría con la explicación de que el alma del registrador permanecerá en pena hasta que alguien lo inscriba en el libro de los difuntos, lo cual resultará muy difícil dada la circunstancia de que sólo él sabe dónde lo ha escondido, de ahí que el argumento giraría en torno a los esfuerzos del alma en pena del registrador civil *para comunicarse con sus amigos a fin de que lo inscriban en el libro de difuntos sin que se enteren los militares, y de paso revelaría la historia y el significado de ese libro que por generaciones estuvo en manos de su familia*, un hijo y nieto de registradores civiles celoso de su oficio, pues, una trama de suspense y de aventuras que yo tendría que haber comenzado a hilvanar esa mañana de domingo, cuando aún yacía tirado bajo las sábanas con mis pensamientos jugando un ping-pong desordenado, si yo hubiera sido entonces un novelista, claro está, y no el corrector de barbaridades que soñaba con ser quien no era (73).³³

Varias hipótesis de lectura surgen de esta síntesis, que exponen la lógica de obliterar y mostrar aquello que se ha dilucidado en esta última sección. Antes se dijo que los testimonios eran voces, emitidos desde la herida del trauma; también se ha expuesto que el trabajo de lectura, corrección y reescritura constituye una representación figurativa de la

³³ Las cursivas son mías.

Nachträglichkeit que determina la temporalidad de la novela; y, además, también se ha mencionado que el estilo de la poética del libro se caracteriza por las subversiones que violentan géneros próximos, tales como el *Testimonio*. Además, en lo correspondiente al examen de las formas de la memoria que se esmerilan en esta narración, se expuso cómo los testimonios poseen al personaje, con el propósito de hacerse escuchar y de forjarse con reciedumbre un lugar en los espacios de lo sensible y en la memoria colectiva. En esta última cita, lo que el narrador hace es exponer concretamente el abismo de terror que se intenta contener en la novela: el corrector es el registrador cuya cabeza está partida, por cuanto «no está completo de la mente»; transita por la narración ejerciendo funciones vicarias, tales como el infortunado registrador de Totonicapán, el novelista que dice no ser, el portavoz de los testimonios, el seductor del Arzobispado, el intelectual capaz de comprender y apreciar la belleza; anhela comunicarse con los otros, pero no lo consigue y, por eso, es portador de la maldición del libro; finalmente, al mencionar la estirpe familiar de los registradores de Totonicapán, condenados al oficio de guardar y custodiar nombres, él mismo se erige como parte de una tradición literaria que repele y, al tiempo, convoca. La maldición del arco hermenéutico que concita la lectura y escritura del libro de los muertos, del informe: *Guatemala, nunca más*, le hace suponer que la única manera de poderse liberar de ella es formando parte de sus contenidos y, por ese motivo, notamos cómo al final de la novela, él se vuelve un fantasma, incrustado en la repetición del trauma colectivo, incapaz de separar sus propios recuerdos de los que ha leído/escrito y corregido cuidadosamente, labor con la que enfrenta la vecindad más cercana con el terror y el horror del genocidio.

En ese orden de ideas, el desarrollo de la novela dentro de la novela funciona como un dispositivo que contiene los indicios para interpretar el resto de los mensajes ocultos,

cernidos en la extensión del relato. Al mismo tiempo, la figuración del autor, su cabeza partida, su condición fantasmagórica y la sujeción con las otras voces dolientes, permiten postular que la forma en que se articulan los componentes del objeto estético de *Insensatez* es siniestra. Es ahí donde podemos encontrar las materias primas de las poéticas que se caracterizan en esta tesis.

Al principio de esta sección se mencionó la importancia del cuerpo y la voz en la transmisión de la experiencia; asimismo, de esa afirmación se desprendió la aporía suscitada por las narraciones en donde no hay forma de adjudicar voz a un cuerpo, o bien, aquellas donde el cuerpo es incapaz de producir una voz. En *Insensatez* este dilema se expresa problematizando la figura del «corrector de estilo», por cuanto se trata de alguien que hace comprensible un texto, pero de ninguna manera se puede considerar el autor. En ese orden de ideas, su voz es instrumental y no tiene carácter discursivo. Asimismo, Joseba, el psiquiatra español a quien se le atribuye la autoría del Informe, tampoco puede figurar como el «autor» de los contenidos del texto. Son los «testimoniante» quienes emiten los mensajes que se reúnen en el documento, pero la figura autoral en éstos también es evanescente, ya que la mayoría de los testimonios son anónimos y, en todos los casos, quienes hablan son testigos de aquellos que sufrieron las iniquidades últimas y no lograron sobrevivir. Una vez más se plantea la aporía del testigo que es incapaz de emitir la última verdad. Es por esto que la función que desempeñan todos los enunciadores en el relato consiste en llenar con voces sustitutas aquél vacío, ahí donde debería estar la fuente real de enunciación y, por dicha razón, desde esa oquedad surge una macabra estridencia espectral,³⁴ de la que podemos interpretar

³⁴ Con esto no se soslayan posturas como la de Ortiz Wallner o López de la Vieja, quienes ven una denuncia en los contenidos de *Insensatez*. Éste último dice: «defiende el papel de la literatura en el conocimiento y valoración de las experiencias del daño por medio de tres postulados principales: que los relatos ocupan un lugar singular en el proceso de hacer memoria; que la literatura contribuye al entendimiento de esos sucesos

ecos poéticos de lo inenarrable.³⁵ Acorde con la exposición aquí presentada, para Ortiz Wallner, en la articulación de lo inefable se presenta el trabajo de «lectura y la escritura del vacío [...] que activ[a] la búsqueda del sentido en donde éste (a) parece como imposible de ser expresado o narrado.»³⁶ Esta vacuidad, ausencia del enunciador real, es una característica que adopta la figura del fantasma –en su sentido lacaniano– y es el rasgo más determinante de la forma en que se presentan las metáforas paroxísticas de lo siniestro en este libro.

Para el primero de los casos –como se vio líneas atrás– en el relato hay huellas de un trabajo de ocultamiento importante. Es así que conviene reunir aquellas imágenes de las que se puede desprender un halo premonitorio. Las primeras se manifiestan en las intuiciones y sentimientos del personaje, expresados por situaciones en las que se ve a sí mismo encerrado en las paredes de la oficina del Arzobispado, donde debe realizar la corrección; o bien, los eventos de paranoia que siente desde el primer momento en el que emprende la labor de corregir las mil cien cuartillas, así como también la frecuente sensación de *deja vu* que experimenta en otras ocasiones; además, incluso está el estupor en que entra cuando el insensato Joseba, médico que escribe los diagnósticos en los informes, menciona El Archivo³⁷ con la ingenuidad de quien no comprende que esa información es proscrita.

aportando un conocimiento acerca de las experiencias del daño; que la literatura cuenta lo que nadie contó y, por ende, a veces, sólo se ha hecho justicia en la escritura (238)», *apud*, Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *op. cit.* p. 79.

³⁵ Yansi Pérez indica que: «Lo que los testimoniantes y testigos dejan plasmado en sus recuentos del dolor, la tortura y la muerte no es en *Insensatez* una simple verdad: allí se expresa algo más allá de lo que se dice, más allá de lo que el lenguaje es capaz de transmitir, y a la vez son condensaciones del horror que plantean la pregunta por los límites de lo que es o no posible hacer decir a un testimonio, a un recuerdo, a una confesión, al vacío que es finalmente lo que ha permanecido.» en *ibidem*, p. 88-89.

³⁶ A. Ortiz Wallner, «Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Centroamérica», en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *op. cit.*, p. 76.

³⁷ El Archivo es como se conocía a la Unidad de Inteligencia del edificio del Estado Mayor Presidencial. Fue un lugar muy temido por la población guatemalteca, porque aquellos que ingresaban ahí jamás volvían.

Después, para las segundas imágenes premonitorias, se consideran varios de los testimonios como marcos de interpretación de los capítulos. En principio, «*Yo no estoy completo de la mente*» (13), en el primer apartado, ya se ha desarrollado prolijamente a lo largo del presente análisis. «*Porque para mí el dolor es enterrarlo yo*» (32), en el segundo, expresa el sentimiento de zozobra formado paulatinamente en el personaje, durante el transcurrir de la corrección. «[...] *agarraron un cuchillo que cada patrullero tenía que tomar dándole un filazo o cortándole un poquito*» (38), en el tercer episodio, inaugura aquellos que suscitan las fantasías originarias del personaje y, específicamente, en las que éste toma el lugar del victimario. La ya mencionada sobre el libro de los muertos y el registrador civil de Totonicapán, en el capítulo sexto. «*Porque yo no quiero que me maten la gente delante de mí*» (82), en el séptimo, es una premonición del posible destino que le espera al personaje, seguida del horror que le produce la imprudente mención al Archivo. «*Si yo me muero, no sé quién me va a enterrar*» (104), en el octavo apartado, dilucida la soledad del corrector cuando sucede el error trágico, ilustra el terror intenso que le hace colegir su exposición al nada imaginario peligro y, además, es una alusión intertextual al conflicto de *Antígona*, el cual reverbera en el paratexto del epígrafe. En el noveno, se imprime el trauma provocado por la lectura del episodio de violación y castración, aunado a la aparición de Teresa, personaje víctima de dichas vejaciones y, por lo mismo, la «aparición» de uno de los fantasmas del Informe. En la décima sección: «*Que siempre los sueños están allí todavía*», se destaca que la frase es pronunciada de forma involuntaria por el corrector y de ella se desprenden las siguientes dos acepciones: la primera, una enunciación melancólica que remite a los sueños entendidos como la pérdida de la esperanza; y, la segunda, un designio ominoso que refiere a la materialización de las pesadillas –aspecto coyuntural por ser éste el capítulo del libro,

donde se hacinan las alucinaciones del personaje con lo sucedido en la ficción.³⁸ «Hay momentos en que tengo ese miedo y hasta me pongo a gritar» (129), en el mismo capítulo, se trata de una declaración emitida también de manera maquinal, con la que se espolea el ritmo de las pesadillas del personaje y, al tiempo, funciona como la daga lingüística que desgarrará aquél frágil velo con que se cubre la atmósfera siniestra de la novela. «Al principio quise haber sido una culebra venenosa, pero ahora lo que pido es el arrepentimiento de ellos» (135-136), en el décimo primer apartado, es un enunciado cuya potencia sirve como clave de interpretación de toda la aventura escalofriante que sufre el personaje en ese episodio, en la cual, la paranoia provoca la aparición de sórdidas fantasías que convierten al intelectual vanidoso en un ser atormentado por sus pulsiones de terror y dolor, hasta reducirlo a un animal incapaz de producir lenguaje y que literalmente aúlla en descampado. En esa misma sección, figura «herido si es duro quedar, pero muerto es tranquilo» (142), testimonio que se vuelve el grito de guerra del personaje y de donde se desprenden dos contrastes de índole discursiva: en un caso, el corrector se insufla de heroicidad por el contenido valeroso percibido en la declaración –y, con ello, su *ethos* cobra un sentido de compromiso literario– mientras en el otro, la virtuosa aventura termina en un basurero que se convierte en su adocenado escondite –de lo elevado hasta lo bajo– por lo que la postura se cierra indicando que el héroe verdadero es el «testimoniante», no el intelectual que cuenta los infortunios ajenos; esto se expone de forma palmaria cuando su motor del recuerdo evoca el desolador testimonio: «que se borre el nombre de los muertos para que queden libres y no tengamos

³⁸ Conviene recordar otro signo que puede tener dos posibles interpretaciones: cuando pronuncia el testimonio y lo escucha «Charlie», miliciano uruguayo y amigo de Fátima, éste le dice que le recuerda a César Vallejo, tal como el corrector había mencionado durante la plática coloquial que tuvo con su compadre Toto. De nuevo es imposible saber si esta información se nos dice porque, evidentemente, Vallejo es epítome de excelencia literaria y dolor en la poesía; o bien, porque se pone de manifiesto que, en efecto, en el episodio de «El Portalito», donde se mantiene el coloquio entre el corrector y el finquero, ambos estaban siendo siniestramente vigilados.

problemas», con el cual se evidencia que hasta algunos sobrevivientes no querían ya recuperar la memoria, sino alcanzar el olvido sanador que sólo puede llegar al superar el duelo.³⁹

Finalmente, en el último de los capítulos, el corrector se encuentra exiliado en una ciudad alemana y tiene oportunidad de recordar nuevamente varios de los lamentos vertidos en el Informe. Por ello, evoca algunos testimonios desde donde es posible inferir la postura general que se desbroza en *Insensatez*, pero hay dos que permiten cerrar a modo de síntesis las interpretaciones sugeridas en este análisis: el primero, «*para mí recordar, siento yo que estoy viviendo otra vez*» (149), es una imagen de la iteración provocada por el *acting out*, la siniestra estructura poética que organiza el relato;⁴⁰ y, el segundo, «*Todos sabemos quiénes son los asesinos*»⁴¹ (153), funciona como otra rasgadura lingüística al manto que cubre la dinámica ominosa de ocultar y mostrar, por cuanto articula estéticamente la violencia ubicua perpetrada en el lugar de enunciación, cuyo subtexto denuncia las aviesas estrategias militares de reclutamiento en las comunidades periféricas guatemaltecas, con el nefario fin de hacer que los vecinos se maten entre sí, así como también alude a la atmósfera de vigilancia imperecedera que se ha descrito en distintos momentos del examen al texto; es por ello que, la postura discursiva de Castellanos Moya se apoya en la firmeza de este último testimonio, el cual cobra un carácter heurístico y de gravedad trágica: el corrector, alucinado e inconsciente, recorre gritando esta última frase en medio de un alegre carnaval celebrado

³⁹ Sorprende que al final de este párrafo es el compadre Toto quien lo rescata. Posteriormente, el mismo finquero conduce al azorado corrector al lugar de donde éste había huido aterrorizado y, con esto, se refuerza la lectura de que el vulgar camarada opera como Virgilio: guía destemplada de los infiernos y, en ese sentido, medio para conseguir el consuelo, por cuanto el regreso al acontecimiento traumático es una ventana que, teóricamente, conduce al proceso de elaboración y «cura».

⁴⁰ Perspectiva acorde con la que señala Beatriz Cortez en su artículo: «Memorias del desencanto: el duelo postergado y la pérdida de una subjetividad heroica», en B. Cortez, A. Ortiz Wallner y V. Ortiz Quesada (eds.), *op. cit.*, pp. 259-280.

⁴¹ Este enunciado era el título original de la novela.

en las calles germanas y, con ello, encarna al motivo del bufón que en su delirio apuntala la verdad.

Para las terceras imágenes premonitorias, el texto nos remite a eventuales episodios de agresión que articulan la atmósfera tremebunda en donde sucede el relato: el atentado al candidato a la presidencia, la noticia donde difaman al corrector, los balazos que se escuchan en la calle y que parecen no haber tenido ni destino ni fuente de emanación; todas ellas, muestras de una violencia omnipresente que transita en un segundo plano de la diégesis. A su vez, también son signos siniestros el mal olor que expelen los pies de Fátima, la enfermedad venérea, la gota de pus en el pene del corrector –perla inicua que parece mirar con maldad–, la suciedad de Johnny Silverman, personaje cuya primera aparición es anunciadora de mal agüero, por cuanto en su fiesta suceden las alucinaciones que padece el personaje y que fueron descritas líneas atrás. Todo ello expuesto así sumariamente, elucida el subtexto ominoso que constriñe los acontecimientos.

Al trasluz de lo expuesto, el trasfondo siniestro está presagiado en distintos momentos de la narración, al tiempo que se expresa a partir de la dinámica de ocultamiento y exposición desarrollada a lo largo del capítulo. Además, la facultad hermenéutica de la poesía en el texto, ya sea como citas específicas a sonetos, o bien, en el revestimiento retórico que se les da a los testimonios, ejerce un poder heurístico sobre los acontecimientos relatados.

En rigor, son claras ya las ventanas hacia lo abominable en el desarrollo de los sucesos, así que resta plantear los medios para comprender aquella estridencia de voces y oquedades que se postularon como el clamor del trauma. Según lo dicho, son espectrales los testimonios que surgen del Informe, pero también es fantasmática la forma en que se relaciona el personaje con los mismos, toda vez que entre éstos estriba una sujeción

misteriosa, íntima y pulsional. Para mejor comprender dicha aportación, es pertinente retomar un punto repasado: el corrector tiene motores de la memoria que lo llevan a los sórdidos acontecimientos que se relatan en el Informe, de tal manera que el recordar, en esta novela, no opera como un proceder redentor, sino que se trata de un acontecer espectral.⁴² La memoria es *unheimlich* y figura como lo que retorna desde lo reprimido, es decir, «aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado»; además de fantasmática, también es abyecta porque «describe el rechazo de algo que es propio. Lo abyecto, en esta dimensión, consiste en el rechazo y la expulsión de algo que nos pertenece y constituye.»⁴³ De este modo, el fantasma de la memoria –abyecta y *unheimlich*– se estructura mediante un guion interno que está presente en la construcción subjetiva del personaje, configurando ya los testimonios que se encuentran en el Informe, ya la propia experiencia de la corrección y escritura de éste. Es por ello que el personaje enarbola fantasías originarias que se intercalan entre la muerte y la seducción. Se destacan algunas que funcionan como repelentes ante las frustraciones: el anhelo de asesinar a Jorge, el jefe de administración del Arzobispado, por frustrar la retribución pecuniaria del corrector; el encuentro sexual entre el personaje y una desconocida hermosa que aparece en el bar-café «Las mil puertas»; los frustrados escauceos amorosos con Pilar; el porrazo propinado en la cabeza de Polo Rosas, aquel periodista que escribe el artículo que difama al corrector; y, finalmente, la cópula imaginaria entre Fátima y Joseba, descrita por el personaje como una parodia de literatura de caballería.

Otras fantasías adquieren un carácter de revelación y, con ello constriñen los acontecimientos de la narración hasta el final de la novela. Tras el vaivén de los sueños

⁴² Vid, M. Quijano y H. Fernando Vizcarra (coords.), *Crímen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, p. 301.

⁴³ Yansi Pérez en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *op. cit.*, p. 62. La autora de este artículo se apoya en Julia Kristeva para la definición de lo abyecto.

diurnos, sucede una trasgresión que perturba el resto del relato: el halo fantasmático de los acontecimientos se desgarran con el cumplimiento del deseo y, como se ha dicho, el personaje comete el error trágico. El anhelo erótico alcanzado es una forma de horadar el manto de la razón que cubre la reciedumbre de lo real inescrutable y, una vez rasgado, dejar de mirarlo se vuelve imposible. El abismo se desborda y la memoria se hacina con el presente, provocando con ello que tanto horror como imaginación tomen la forma de aquellos «heraldos negros», que espolean el dolor y lo hacen brotar a borbotones de la mente quebrada del corrector. Del mismo modo en que enloquece Nathanael, cuando comprueba que Olimpia es un autómatas y el arenero es el artífice de todo su infortunio, pronto el corrector también pierde la razón, volviéndose incapaz de distinguir entre la realidad y la imaginación. Las fantasías originarias más execrables se vuelven en proyecciones imposibles de controlar, por lo que el episodio de la castración se convierte en otra «caída en cuenta» del relato: el personaje está simbólicamente capado porque ya no puede extrapolar los testimonios y revestirlos de poesía como lo había hecho durante toda la historia y, al mismo tiempo, realmente está castrado por la enfermedad venérea que contrajo tras el coito.

Tal aglomeración de lo ilusorio y lo real, provocan que el personaje pierda la capacidad de distinguir entre ambos planos, por lo que la aparición de Teresa – personaje víctima de la violación– concita que el corrector materialice sus temores más profundos en la persona imaginaria del general Octavio Pérez Mena, el nefario vejador y castrador, figura ominosa que se apropia del resto de las pesadillas del personaje, ya sea a la manera de signos en la oscuridad que toman forma, o bien con la imprevista alucinación de su rostro deforme y plasmado en el vidrio de una ventana, evocando con ello la clásica imagen del fantasma, cuya raigambre está en la factura espectral de la novela *Otra vuelta de tuerca*, de Henry

James. Vistos así, sumariamente, podemos reunir los tópicos de lo siniestro en el análisis anterior: deseo sexual realizado, falta de visibilidad, confusión entre lo real y lo imaginado, repetición incesante y la incontrovertible figuración de la castración. Todos estos son elementos que articulan las materias primas de la poética de lo siniestro en la forma composicional y artística de *Insensatez*.

Para traer una aportación, por modesta que sea, se ha intentado demostrar el trasfondo siniestro en la poética concreta de la novela de Horacio Castellanos Moya a partir del examen de dos movimientos cruciales para la comprensión del libro, de los que se desprendió el examen de la caracterización que se propone aquí. Por cuanto se trata de una novela autodiegética y con rasgos autoficcionales, el primer aspecto a dilucidar fue el conjunto de características que la narración propone para construir dicha focalización; con esto se resolvió que se plantea un giro intimista, subjetivo, en donde el narrador-personaje construye un ritmo oscilatorio, un vaivén en el que exponen aspectos tanto privados, como públicos y, en ese movimiento se involucran otras relaciones, tales como: de lo sexual a lo mortuorio, del horror al humor, de lo grave a lo adocenado, y de lo heroico a lo abyecto.

Después, se estudiaron los contenidos de la novela: se trata de un texto donde se cuentan las maneras que adopta, tanto el sujeto como su sociedad, para sobrevivir a la atrocidad de un conflicto, por lo que se propuso que dicho enfrentamiento se hace a partir de una reflexión sobre el trauma no superado; en ese orden de ideas, se interpretó que el autor construye una representación del modo en que dicho fenómeno psíquico se incrusta en la reelaboración analéptica de la *Nachträglichkeit*, mediante la lectura, corrección y reescritura que hace el protagonista; la prolepsis extendida en clave elegía de la «caída en cuenta» del error trágico sólo comprendido *après coup*; la iteración incesante del *acting out* –tanto en el

periplo estructural determinado por el *incipit* y el *excipit*, como en la repetición perenne de la aparición de los testimonios–, elaborada estéticamente como un ejercicio de repetición imperecedero, oscilatorio, similar al proceso de vuelta sobre lo mismo que comprende al concepto psicoanalítico mencionado. Es por ello que «el corrector» es una figura de sentido en la poética de la novela, una metáfora del funcionamiento de la misma, que representa la labor de indagar y comprender la ausencia de enunciadores, las voces espectrales que lo poseen y la atmósfera ominosa que se cierne en torno suyo.

Por este motivo, se resolvió que la exposición de la perspectiva subjetiva autodiegética es una orientación al pensamiento desbordado del yo; la representación de los trabajos de lectura, corrección y reescritura propenden a la metaficción; y, en síntesis, el conjunto de tales características hacen de ésta una novela de memoria, pero no por ello es posible afirmar que el texto presente coordenadas convencionales que orienten su lectura hacia asertos estables, ya que, como se dijo, el trabajo poético de Castellanos Moya se caracteriza por estructurar una lógica del engaño y la obliteración, mediante extrapolaciones de aquella violenta focalización oscilatoria, descrita líneas atrás y, al tiempo, con el uso de figuras retóricas antifrásticas, como el sarcasmo y la diatriba. De este modo, se presentaron algunas marcas de cómo la memoria surge desde lo reprimido para perturbar el presente con reciedumbre. Los ejemplos más sintomáticos fueron: los motores del recuerdo que concitan al corrector a que se acerque a los testimonios del Informe, como quien no resiste la tentación de mirar al abismo; y, también, la condición vicaria de la enunciación, cuya secuela es la incapacidad de realizar un diálogo entre la voz que conduce el relato, con aquella estridencia fantasmática que se presenta de forma ubicua. Con ello, se propuso que dicha memoria es espectral y por lo tanto siniestra. Para terminar, se analizó la poética de la narración por medio

de un examen de la construcción de la retórica que constriñe la sintaxis, un análisis de la función que tiene la poesía en el texto, y un trabajo de interpretación de los signos cernidos a lo largo del relato. De esta manera, se hizo la propuesta final: lo siniestro funciona como una estructura interna de la narración, de modo similar a como opera el guion de las fantasías originarias en un sujeto, para el psicoanálisis; por ello, la perspectiva de esta última indagación fue analizar las figuraciones de las materias primas ominosas, desarrolladas en el segundo capítulo, con aspectos concretos de la novela, para resolver que la poética de este libro plantea un juego de ocultamiento y exposición, cuya finalidad es la de enfrentar a la literatura con aquello que, por su naturaleza nefaria, es inenarrable.

Como se dijo al principio de este apartado, el proyecto literario de Castellanos Moya propende más a la construcción de una ficción con correlatos hacia una realidad muy vigente, que a ceñirse a clasificaciones producidas desde las modas que proliferan en el campo. Las figuraciones discursivas que adopta lo siniestro, en *Insensatez*, permiten comprender la gravedad y complejidad de dicho proyecto literario. Por estas razones, en lo sucesivo se analizará *El material humano* tomando como eje de investigación los movimientos aquí desarrollados y, después, *Los ejércitos* se examinará de manera más breve y conclusiva. Con ello, se ponderarán los contrastes que hacen a estos libros abiertamente disímiles, al tiempo que se buscarán los vasos comunicantes con los que se postula que lo siniestro, ominoso y *unheimlich* forman parte de su poética.

CAPÍTULO IV: ARCHIVAR, BUSCAR Y ESCRUTAR EL TRAUMA.

Con el propósito de examinar el espesor poético de *Insensatez*, en el capítulo anterior se revisaron dos apartados: En el primero, se estudió el desplazamiento que va de lo privado a lo público en la focalización del personaje principal, lo mismo que se analizó ya la representación del trauma personal y colectivo en la narración, ya el problema de la memoria en el discurso de la novela; y, en el segundo, se dilucidaron tanto las materias primas, como las metáforas paroxísticas que ocultan y muestran la inquietante extrañeza del subtexto siniestro.

Como se vio en la introducción del presente estudio, la crítica literaria sitúa a *Insensatez* dentro de la tradición de los libros escritos en el marco de la *posguerra* del siglo XXI, aquel periodo político de transformaciones donde proliferan por igual sentimientos de esperanza y desilusión, al tiempo que surgen formas novedosas de leer y escribir la cultura e historia contemporáneas de Centroamérica. Entre esos nuevos intereses, uno de los más determinantes es que la figura del guerrillero o del soldado deja de tener prelación y, en su lugar, comienzan a tomarse los documentos de las guerras civiles como material novelable. En ese marco de referencia, el opuesto más evidente al libro de Castellanos Moya es *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa,¹ cuya historia se centra en narrar el interés que

¹ Rodrigo Rey Rosa es un autor guatemalteco que nació en 1958. Su primera formación es como médico, pero abandonó la carrera para viajar a Nueva York, donde estudió cine. Tiempo después viajó a Tánger, en 1980, donde conoció a Paul Bowles de quien se volvió un amigo cercano. De entre las muchas publicaciones de Rey Rosa, destacan sus libros de relatos *El cuchillo del mendigo* (1985), *El agua quieta* (1989), *Cárcel de árboles* (1991), *Lo que soñó Sebastián* (1994), *Ningún lugar sagrado* (1998) y *Otro zoo* (2005). Así mismo, escribió las siguientes novelas: *El cojo bueno* (1995), *Que me maten si ...* (1996), *La orilla africana* (1999), *Piedras encantadas* (2001), *El tren a Travancore* (2002), *Caballeriza* (2006), *El material humano* (2009), *Severina* (2011), *Los sordos* (2012), *Fábula asiática* (2016), *El país de Too* (2019), *Carta de un ateo guatemalteco al Santo Padre, Maya Wuj* (2020) y, recientemente, *Manuscrito hallado en la calle Sócrates* (2021), bajo el seudónimo de Rupert Ranke. Ha traducido a Paul Bowles, Norman Lewis, Paul Léautaud y François Augiéras. Su obra ha sido galardonada por la crítica y ha ganado importantes reconocimientos como el Premio Nacional de Literatura de Guatemala Miguel Ángel Asturias, en el 2004, y también el Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso en el 2015.

suscita para un escritor la investigación de un enorme archivo secreto –saturado de información sobre desapariciones y asesinatos ocurridos durante la guerra civil–, que fue ocultado tras las firmas de los acuerdos de paz, pero insólitamente descubierto después de una serie de explosiones e incendios sucedidos en un área marginal de la ciudad. Poblada de múltiples tramas, esta novela describe el proceso seguido por dicho investigador/lector/escritor –el narrador autodiegético y autoficcional–, quien se plantea revisar el inagotable laberinto que conforman los prolíficos legajos de papeles del Archivo. Aunque el personaje no tiene claridad sobre lo que encontrará, avanza incluso dudando de sus propios hallazgos y comienza a sospechar que entre los archivistas puede estar el responsable del secuestro de su madre, acaecido mucho tiempo atrás. La monumental tarea deviene en frustración cuando le prohíben continuar con la investigación de los documentos, de tal manera que continúa su trabajo por fuera y, éste, progresivamente se va convirtiendo en una compleja reflexión sobre cómo se unen inextricablemente los orígenes de la violencia simbólica de su país, con los conflictos traumáticos que atormentan su subjetividad. Todo lo anterior se sostiene en una narración fragmentaria que adopta el tono y tipografía de una bitácora personal.

Tanto *Insensatez* como *El material humano* trazan una serie de correspondencias que tensan las poéticas específicas de cada obra, las cuales se enumeran a continuación: Como se vio, ambos libros centran su atención en los documentos dejados por las guerras civiles –en el caso de Castellanos Moya es el *Informe* y, en el de Rey Rosa, el Archivo– para convertirlos en material novelable; en las dos ficciones hay una dinámica de ocultamiento de las identidades reales de las personas históricas y del espacio de enunciación, aunque están sembrados los indicios para reconocer tanto a los sujetos aludidos, como a la ciudad de

Guatemala; ambos narradores comienzan siendo voces estables, homogéneos y retienen la palabra, pero pierden progresivamente esa firmeza original, conforme enfrentan escollos en el desarrollo de las tramas; los protagonistas representan a intelectuales que organizan y dan sentido a los saberes contenidos en la narración, por medio de actos metaficcionales de lectura, escritura e interpretación, con los cuales terminan reelaborando los documentos históricos que leen; las constantes referencias autobiográficas plantean indicios de autoficción en la estructura estética que sostiene a las dos novelas; sendos textos critican acérrima y frontalmente a los objetivos comunicativos de la ficción histórica, orientada a exponer conflictos sociales, y al *Testimonio*, cuyas pretensiones referenciales plantean la posibilidad de un diálogo real entre subalterno y escritor; las dos obras problematizan la idea de que el lenguaje es un «vehículo neutro», desestabilizando la aparente oposición entre la lengua viva –representada por los contenidos de los documentos– y la lengua canonizada –personificada ya por la caracterización intelectual de sendos narradores, ya por la escritura literaria misma con que están hechas las novelas–; y, finalmente, como se propondrá en las siguientes páginas, *Insensatez* y *El material humano* comparten formas similares de representar el trauma y la catástrofe en la narración, valiéndose de la perspectiva intimista que muestra y oculta la subjetividad, las alteraciones en la temporalidad, la disposición del orden de la ficción y las «metáforas paroxísticas» de lo siniestro, aquellas operaciones poéticas del subtexto que la novela no quiere decir, pero condicionan lo que de facto dice.

Los intereses planteados líneas arriba están presentes en el programa estético del escritor guatemalteco que nos ocupa en su particular estilo transficcional,² por lo que un buen

² I. Sánchez Becerril, «Reseña a: Carlos A. Aguilera (ed.) (2020): *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*» en *CROLAR*, p. 48.

punto de partida para adentrarse en su propuesta literaria es revisar las correspondencias que estriban al interior de su obra. En el caso específico de *El material humano*, la dialéctica entre violencia simbólica³ colectiva y los traumas individuales está previamente desarrollada en su cuento «Ningún lugar sagrado», un monólogo emitido por un personaje cuyo nombre no se dice, pero guarda semejanzas con Rey Rosa por la descripción que hace de sí mismo: se trata de un cineasta que vive en Nueva York y que ha perdido las ganas de escribir guiones, por lo que se somete a psicoanálisis y, ahí, revela que proviene de Guatemala, se autoexilió en Marruecos después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, pero después se mudó a la ciudad estadounidense en donde inicia la historia.

Aunque el monólogo está escrito en discurso indirecto libre, la forma en que se describen los hechos está planteada como si hubiese un diálogo implícito con otro personaje al que se le conoce como la doctora Rivers, de tal manera que los lectores asisten a las sesiones y las revelaciones que, mediante las estrategias típicas de esta terapia, consigue elaborar el protagonista. Durante los brotes, surgen distintas preocupaciones que el personaje desgana sin ningún orden aparente, se le plantean preguntas a las que él responde y de esa manera las revelaciones se van arracimando según el libre fluir de su consciencia, pero sorprende que, tras surgir el tema de política, irrumpen y ganan protagonismo los problemas sociales que ocurren en Guatemala. El cineasta, entonces, se siente culpable por estar lejos de su suelo natal; pero, al tiempo que se toca esa fibra sensible, desde lo reprimido surge un oscuro episodio de su vida: junto a un amigo suyo, que después fue su cuñado, planea el secuestro de una vecina rica para con ello conseguir una gran suma de dinero. «Yo fantaseaba

³ El concepto es de Žižek, pero Rey Rosa lo retoma en su serie de ensayos titulada *La cola del dragón*.

con el asunto. Síndrome de Estocolmo incluido».⁴ A pesar de tener todo para llevar a cabo el secuestro, el cineasta cuenta que el cuñado se retracta y termina abandonando el plan, por lo que el asunto se reduce a una fantasía, o bien, un deseo latente para el personaje. «Yo creo que lo habría hecho, si el socio no se raja. Afortunadamente se rajó. Lo divertido, bueno, no divertido, interesante, es que a mi madre la secuestraron unos años más tarde. Sí, y yo no podía evitar sentirme un poco culpable. Karma, me decía a mí mismo».⁵

El deseo de un secuestro termina cumpliéndose, aunque no de la forma en que originalmente se había concebido. Esta siniestra vuelta de tuerca termina demostrando la herida del personaje, el trauma que se convierte en un filtro por donde se proyecta la retícula que une al abandono, la imposibilidad, el rigor, la familia y la angustia, es decir, todas las pulsiones que constituyen al sujeto. Así, de la institución familiar, se pasa a la nacional, es decir, de los problemas entre padres, cuñados y hermanos, hasta los infames acontecimientos ocurridos en su suelo natal. En adelante, el protagonista cuenta también el trauma de su país: «se ha firmado la paz, pero no existen garantías»⁶. Para ejemplificar dicha condición menciona el crimen contra Gerardi: «Mataron a un obispo, un monseñor, que había dirigido un trabajo importantísimo acerca de los últimos años de la guerra.»⁷ Después, describe todo el suceso: cómo el gobierno banalizó el crimen diciendo que se trataba de un asesinato pasional, la torpeza de la investigación policíaca, la desaparición de los indigentes que dormían a las puertas de la Iglesia de San Sebastián –únicos testigos–, la sospecha de que se encuentra algún personaje importante detrás de esto y, finalmente, el terror: «Mucha gente

⁴ R. Rey Rosa, «Ningún lugar sagrado», p. 252.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 253.

piensa que fue una especie de advertencia, para que nadie vaya a creerse eso de que las cosas han cambiado en Guatemala, como para decir, todavía estamos aquí y todavía mandamos.»⁸

Ante dichas reflexiones, la doctora Rivers le pregunta a su paciente si acaso piensa poder hacer algo por la situación guatemalteca, a lo que éste responde «¿Yo? Pero qué podría hacer. Esos guiones en los que he trabajado intentaban presentar al público estas cosas, la situación de mi país. Pero a nadie le interesa producir películas así. No tienen un final feliz»,⁹ afirmación con la que se termina de cerrar la puesta en abismo que se forma en el relato: un intelectual que anhela comprender qué fue lo que tornó *unheimlich* su entorno, otrora familiar, a un espacio amenazante y lleno de signos aciagos; pero, al visitar su interior para encontrar ahí alguna respuesta, regresa a su exterior sin conseguirlo. Es por ello que no queda «ningún lugar sagrado».

Para emplearse como modelo, la hipóstasis que se denota en esta investigación es el examen que se hacen así mismos los personajes para reunir en sus diálogos internos la retícula que se forma entre las pulsiones de muerte, los temores, el retorno de lo reprimido y la delimitación del trauma. Todo ello representado en la narración mediante figuraciones siniestras, imágenes en las que es difícil distinguir los umbrales entre lo que el personaje imagina y lo que en verdad le ocurre, introspecciones profundas que encuentran ecos en el acontecer que sucede en el espacio, puntos de reunión entre el razonamiento del sujeto y aquél «Otro» que fundamenta la violencia simbólica, desvelamientos subrepticios de lo real y, finalmente, la construcción de figuraciones tropológicas en la forma composicional del enunciado, tales como la representación de la terapia mediante un monólogo, en el caso de

⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁹ *Ibid.*, p. 258.

«Ningún lugar sagrado», y en el de los datos, contenidos y sistemas de clasificación del Archivo en *El material humano*, aquel monumental y secreto repertorio de documentos que registran distintas actividades policiales de coacción y guerra, llevadas a cabo desde finales del siglo XIX, hasta poco antes de terminar el XX. Una colección de horrores hallada «en una vieja estación de municiones, infestada de murciélagos y moho, en la ciudad de Guatemala.»¹⁰

IV.1. Citas/*Doxa* y el motivo de la búsqueda como una forma de elaborar el trauma.

«Había abandonado mis Memorias, pero muchas cosas que me parecieron novedosas o divertidas me hicieron volver al ridículo de hablar de mí mismo conmigo mismo.»

VOLTAIRE

Como se ha dicho, *El material humano* es un libro de ficción cuyo narrador autodiegético y autoficcional cuenta la historia de un escritor que, tras enterarse del hallazgo del inmenso Archivo secreto de la Policía,¹¹ emprende un trabajo de investigación lleno de dificultades, que van desde el estado deplorable de los papeles –cubiertos de moho y excremento de murciélagos–, hasta la peligrosidad de involucrarse con esos materiales proscritos por la violencia ubicua del Estado.

De manera similar a *Insensatez*, esta obra también se sostiene estéticamente con operaciones de lectura y escritura que articulan al subtexto siniestro de la novela. Tales

¹⁰ F. Goldman, *El arte del asesinato político. ¿Quién mató al obispo?*, p. 416.

¹¹ «[S]egún se decía contenía tantos expedientes que si se ponían en fila extendidos podían ocupar la longitud de 130 campos de fútbol», *ibidem*.

procedimientos metaficcionales representan una manera de acercarse no sólo a la monumental cantidad de información contenida en los documentos del Archivo, sino que también plantean claves de interpretación para entender la compleja memoria del protagonista, que traza vínculos inextricables entre el desorden catastrófico de la historia reciente guatemalteca, con su propio pasado traumático.

De acuerdo con lo anterior, el personaje principal focaliza lo narrado del siguiente modo: por un lado, hay una común y sistemática dispersión de referencias intertextuales que trazan vínculos con otros materiales fuera de la ficción, tales como poesía, ensayos filosóficos, históricos y sociológicos; y, por el otro, la ficción se distribuye en incesantes procesos de búsqueda que trascienden no sólo la fase de investigación en los expedientes del Archivo, sino que se extienden hacia la indagación en otros documentos oficiales y en diversos objetos de la memoria personal del narrador.

En lo que corresponde a las referencias mencionadas anteriormente, éstas operan como «interrupciones» en donde «queda abolida toda función representativa»,¹² de tal manera que suspenden el relato, «casi como un orador judicial puede interrumpir su discurso para dejar que el tribunal examine por sí mismo una prueba».¹³ Al mismo tiempo, trazan una dinámica de reelaboración de los contenidos de la ficción, cuyas palabras descontextualizadas operan como negociaciones entre el saber incluido en el relato, la interpretación personal del protagonista y el enfrentamiento con la biblioteca universal, aquél archivo del que nos servimos todos para analizar y comprender el orden simbólico que nos sujeta. Por lo anterior, el empleo de las citas en el relato suspende el tiempo de la narración

¹² G. Genette, «Fronteras del relato» en R. Barthes, A. J. Greimas, U. Eco, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, p. 203.

¹³ *Ibidem*

de manera similar a la *Nachträglichkeit* –aquellas negociaciones hechas para enfrentar el vacío en el entendimiento provocado por el trauma colectivo–, cuyo propósito es dilucidar el caótico conjunto de información y, al mismo tiempo, comprender lo inescrutable del horror, mediante la confrontación entre los saberes aprendidos tras leer los documentos y los conocimientos propios del capital intelectual del personaje.

De este modo, la incorporación de las citas produce discursos *doxales* en el plano de la metalepsis que, siguiendo a Genette, provocan una suspensión conocida como *rallentando*, es decir, el acceso a una dimensión extradiegética del discurso que detiene lo narrado y modifica el ritmo.¹⁴ De ese modo, la intervención deja un espacio de reflexión donde el personaje-escritor dota de un nuevo sentido tanto la información que «lee», cuanto el efecto que ésta produce en su relación con lo vivido en el Archivo y, luego, fuera de él. Por lo descrito anteriormente, a cada una de estas pausas, junto con el proceder que efectúan en el texto, se les denominará «citas/*doxa*». Algunas concreciones de dichas referencias son explícitas, mientras que otras se dan por alusiones que interrumpen el flujo del texto leído. En todo caso, la dinámica intertextual planteada por las citas/*doxa* tiende una red de reflexiones y discusiones que se extiende, con el propósito de representar la forma en que el enunciador anhela comprender tanto la enunciación como lo enunciado, mediante desplazamientos que van de lo performativo a lo constativo¹⁵ y viceversa.

La primera de las citas/*doxa* es una referencia del *Borges* de Bioy Casares, que dice lo siguiente: «El destino es siempre desmedido: castiga un instante de distracción, el azar de

¹⁴ Vid, *Ibidem*. Pimentel define ahí este concepto: «RALLENTANDO o PAUSA DIGRESIVA: retardación debida al cambio de discurso (de discurso estrictamente narrativo a discurso gnómico o doxal, u otras formas de discurso.», *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 58.

¹⁵ T. Todorov, «Las categorías del relato literario», en R. Barthes, A. J. Greimas, U. Eco, *et al.*, *op. cit.*, p. 188.

tomar a la izquierda y no a la derecha, a veces con la muerte».¹⁶ Dicha referencia es el epígrafe de la «Segunda libreta» de investigación que compone a *El material humano*. El espacio *rallentando* que se abre con esta información opera como premonición, pues anuncia que se cometerá un error determinante, para luego confirmar dicha inferencia con la suspensión obligada de las visitas al Archivo, causadas por la incomodidad que produce el personaje-escritor con sus preguntas y búsquedas. Hacia el final de la novela se expone que dicha suspensión se dio por todas las razones que formula el protagonista a lo largo de la narración: 1) que había violado la prohibición de revisar material fechado después de 1970; 2) que entre los archivistas se encontraba el responsable del secuestro de su madre; y 3) que, con su intervención en el «cursillo» sobre «Violencia, poder y política», dictado al equipo de trabajo del proyecto de Recuperación del Archivo, había expuesto que el impartidor, Gustavo Novales, en realidad era un espía del Estado, al notar que en algunos instantes podía «verse en sus ojos como un brillo de dogmatismo domesticado» (49). Además, en la cita/*doxa* de Bioy, también se infieren otros errores que afectarán la vida de distintos personajes; tal es el caso de lo acaecido con Benedicto Tun padre, creador del Gabinete de Identificación –una sección del Archivo que, por encontrarse misteriosamente intacta, es consultada por el protagonista–, cuyo rigor y dedicación lo vuelven instrumento de la violencia sistémica del Estado, pero sin que tales virtudes sean suficientes para evitar que termine traicionado por sus superiores.

Más adelante, el escritor refiere, en una reflexión dentro de otra –como un caparazón que esconde otro menor–, un comentario de Voltaire incorporado en *De los delitos y las*

¹⁶ R. Rey Rosa, *El material humano*, p. 19. En adelante, cada vez que se cite este texto, se indicarán las páginas entre paréntesis.

penas de Cesare Beccaria: «Parece que en tiempos de anarquía feudal los príncipes y los señores, siendo bastante pobres, trataron de aumentar sus tesoros despojando y condenando a sus vasallos, para hacerse así una renta del mismo crimen» (41)¹⁷. La *rallentando* evocada con ello, estimula la *doxa* del personaje-escritor, quien va ordenando, en su mente y en el texto, el oscuro rompecabezas de los orígenes de la violencia simbólica en la tradición occidental, vertida en la realidad social de su país. Con ello, también encuentra una directriz para explicarse la peculiar forma de catalogación de las fichas de identidad del Gabinete, en donde se pueden leer arrestos tan inverosímiles que van desde no portar documentos para trabajar, hasta bailar en las cervecerías.

En ese orden de ideas, el personaje-escritor disemina otras citas/*doxas* que propenden a la misma cavilación referida atrás, tales como: «*Las debilidades sacadas a la luz agradan sólo a la malicia, a menos que instruyan por las desgracias que las han seguido o por las virtudes que las han reparado. ¿Qué podemos pensar de estos errores y de otros muchos? [...] No a todo el mundo le está permitido cometer las mismas faltas*» (43); o bien, de Cesare Beccaria, en la misma página, «*En política, no siempre cosecha el que sembró. Los legisladores deberían ser directores de la felicidad pública. Deberían; o sea, no lo son. Toda pena que no se deriva de la absoluta necesidad es tiránica. Cualquiera hombre es en cierto momento el centro de todas las combinaciones del globo*». Sobre esa base, en adelante se incluyen referencias que enfocan el problema en el acontecer guatemalteco, por lo que se incorpora un diálogo entre las citas y la *doxa* del protagonista, sobre la concepción y comprensión de la población indígena. Tal es el caso de la lectura de *Historia intelectual de Guatemala* de Marta Casaús Arzú, donde se incluye a Roger de Lyss, quien dice: «*El indio*

¹⁷ Las cursivas de todas las citas son del texto original.

no puede ser ciudadano. Mientras el indio sea ciudadano, los guatemaltecos no seremos libres. Ellos, los infelices, han nacido esclavos, lo traen en la sangre, es la herencia de siglos, el maldito sino que les hizo cumplir el conquistador» (78). Asimismo, más adelante se vuelve al libro de Casaús para tensar postulados de Fernando Juárez Muñoz, cuyo influjo de la teosofía le hizo proferir razonamientos tales como «*para la formación de una verdadera nación positiva sería indispensable que los indígenas se incorporaran plenamente a la ciudadanía con iguales derechos y deberes que cualquier guatemalteco, que se les tomara en cuenta en su condición de elementos de riqueza»* (125); al tiempo que se contrapuntea en la misma página con el pensamiento de Miguel Ángel Asturias y sus epígonos: «*En rigor de verdad, el indio psíquicamente reúne signos indudables de degeneración; es fanático, toxicómano y cruel. O: Hágase con el indio lo que con otras especies de animales, como el ganado vacuno, cuando presentan síntomas de degeneración»*. Aunque median varias páginas entre la primera intervención de Casaús y las dos últimas, se expone en la *doxa* del personaje-narrador que en el corazón del pensamiento guatemalteco habita el odio hacia el indígena.

Por estos motivos, la perspectiva de la narración *doxal* se vuelca hacia la caracterización del intelectual, es decir, a la introspección y construcción operativa del protagonista de *El material humano*. Con base en ello, la primera cita/*doxa* que describe el carácter del protagonista es la siguiente: «Así es el espíritu o el corazón humano, que donde encuentra más resistencia tiende a poner más empeño» (69), palabras atribuidas a *El Quijote* y con las cuáles se inaugura el compulsivo brote de preguntas sin respuestas que se agolpan en el resto de la narración. Con un empecinamiento similar al del Caballero de la Triste Figura, el personaje-escritor se dedica enteramente a descubrir por qué le prohibieron

continuar las visitas al Archivo, quiénes eran aquéllos que le compartían información y miraban sospechosamente su investigación, quién fue Benedicto Tun y, en resumen, si todo ello le puede ayudar a saber cuál de las oscuras figuras que habitan en el Archivo se vinculó con el secuestro de su madre.

En continuidad con esa línea, se agrupan las siguientes interrupciones en forma de citas/*doxa*, disgregadas a lo largo de la narración: En principio, de nuevo vuelve Voltaire con «*La necesidad de hablar, la dificultad de no tener nada qué decir, y el deseo de tener ingenio son tres cosas capaces de poner en ridículo al hombre más grande*» (80) y, después de preguntarse por la caracterización moral de una figura como la de Benedicto Tun, refiere de Pascal «*Es preciso [...] que nos expliquemos las pasmosas contradicciones que se conjugan en nosotros*» (81), luego, en la misma página, vuelve nuevamente a Voltaire con «*No hay contradicciones en nosotros, ni en la naturaleza en general. Lo que hay por todas partes son contrariedades*» y finalmente cierra con «*Consolémonos por ignorar las relaciones que pueden existir entre una araña y un anillo de Saturno, y sigamos examinando lo que está a nuestro alcance*». El espacio *doxal* abierto por las lecturas referidas indaga más profundamente en la concepción contradictoria y heteróclita del mismo escritor-personaje. Esto cobra mayor claridad con las citas que se desprenden de la lectura de «Observaciones del estilo sublime» del polaco Adam Zagajewsky, una lectura recomendada por su amigo Homero Jaramillo.¹⁸ En adelante, se cita la siguiente imagen para ilustrar dicha concepción y la figuración del intelectual que se irá construyendo con la progresión del relato: «Como Zagajewsky en su “Cracovia intelectual”, en el Archivo yo veía un lugar donde las historias

¹⁸ En el artículo «El lenguaje de los derechos humanos en tres obras de ficción: *La muerte y la doncella*, *Insensatez* y *El material humano*», Ricardo Guitiérrez-Mouat asegura que este personaje es trasunto de Horacio Castellanos Moya, en la p. 56, n. 15.

de los muertos estaban en el aire como filamentos de un plasma extraño, un lugar donde podían entreverse “espectaculares máquinas de terror”, como tramoyas que habían estado ocultas.» (92). De dicha concreción, se vuelve más palmario el diálogo con las otras citas/*doxas* incluidas en la misma página: «*Describir nuevas variedades del mal y del bien – he aquí la magna tarea del escritor*», para luego tomar de «Contra la poesía», lo siguiente: «*La poesía, aquel pequeño grano de éxtasis que cambia el sabor del Universo*».

Después, durante su viaje a Europa y el desarrollo de sus actividades profesionales, se comienzan a desprender nuevas citas/*doxas* de otros libros, en las que el diálogo y la reflexión se orientan al texto que está escribiendo –*El material humano*– y las expectativas que tiene de encontrar al menos algunas de las respuestas dejadas en su tierra natal. Por ello, refiere una vez más a Voltaire, «*El tiempo hace variar la opinión de la gente*»; a Sartre, en *La náusea*, «*Creo que en eso consiste el riesgo de llevar un diario: lo exageras todo, estás a la expectativa, y sobrepasas los límites de la verdad*»; a Wittgenstein: «*¿Pero no es ésta una consideración unilateral de la tragedia que sólo muestra que un encuentro puede determinar toda nuestra vida?*» y a Schnitzler: «*Toda verdad tiene su momento –su revelación– que suele durar muy poco, de modo que, como la existencia misma, es un destello, o sólo una chispa, entre la nada o la mentira que le precede y la que le sigue, entre el momento en que parece paradójica y el momento en que comienza a parecer trivial*» (todas en la 127). El desgane de cada postulado funciona como un ritmo de *rallentando* escalonado en el que se puede descender con precisión a la búsqueda final, una centella de verdad con qué responder a las dudas siguientes: ¿El Archivo es un laberinto cuyos sinuosos caminos conducen a comprender la lógica de violencia simbólica que habita en el corazón y la mente, tanto del guatemalteco común, como del que goza de un secreto y ubicuo dominio? ¿Esa misma lógica

es similar en todas las constelaciones de poder? Al rechazar la aporía de las comunidades mestizas ¿No se está rechazando la fibra más reprimida de su constitución? ¿Cuál es la función del intelectual en este panorama de catástrofe, derrota y duelo? ¿Cómo superar la herida que deja la violencia tanto objetiva como subjetiva, en la comunidad? ¿Cómo reconstruirse después de todo fallo institucional, desde el estatal hasta el familiar? ¿Quién fue el responsable del secuestro de la madre?

Tras el paso de la narración, muchas de las preguntas se cancelan o se responden con distintos grados de contundencia. Sin embargo, el *ethos* más presente es el del fracaso por cuanto el resto de las citas/*doxa* evocan las siguientes resoluciones: «Algo que también entristece es hacer cosas que uno sabe que no dejarán ningún recuerdo» (153) palabras que el personaje-escritor nuevamente recupera del *Borges* de Bioy y, una vez más, funcionan como epígrafe de la última «libreta-sección». Para este punto de la narración, ya han sucedido aviesas muestras de la peligrosidad de un poder omnipresente que se cierne en el camino del personaje, mucho más fuertes que la suspensión de las visitas al Archivo: invasiones a su departamento, amenazas a su familia en forma de espionaje, llamadas telefónicas, vigilancia adventicia y el encuentro con archivistas que al principio parecían amistosos, pero que para este momento, resultan figuraciones siniestras de un juego del que él nunca tuvo control. «“Te dejan ver sólo lo que quieren que veas, ¿no? –me dijo un día B+-. ¿Entonces, qué podés esperar?”» (155).

De esta manera, las últimas citas/*doxa* remiten al cierre de las intervenciones gnómicas que hace el personaje en su intento de comprender la realidad. Por ello, vuelve a Voltaire del siguiente modo: «*Parece –dice Voltaire– que ni las leyes divinas ni las humanas expresan claramente que un joven deba ser decapitado por haber tenido el deseo de viajar*»

(157), palabras que dejan una huella de consuelo frente a la violencia impresa por las coacciones antes mencionadas; y, finalmente cierra con una última cita/*doxa* que cobra el sentido de una implacable introspección: «Leo un juicio de Voltaire sobre el nieto de Enrique IV, duque de Vendôme, que me gustaría ver aplicado a mi persona: *Intrépido como su abuelo, de carácter amable, bienhechor, ignorante del odio, la envidia y la venganza. A fuerza de odiar el fasto, llegó a un descuido cínico que no tiene precedentes*» (184).

Hasta este punto, el diálogo que el personaje establece consigo mismo mediante la red de referencias, compuesta por las citas/*doxa*, debe entenderse como una representación de la *Nachträglichkeit*, por cuanto éste «ralentiza» la narración, creando tiempos diferidos que fuerzan a la voz narrativa a solapar los vacíos en el entendimiento, con los materiales que provee el capital intelectual del protagonista. Lo anterior se complementa con el segundo tipo de focalización que se plantea en el relato, es decir, la búsqueda de información a través de los materiales que no forman parte de la biblioteca universal, tales como: los documentos del Gabinete de Identificación y, tras la prohibición, las *Memorias de la Academia de Policía*, revisadas tanto en otros archivos públicos de Guatemala, como en dispositivos que le proveen algunos siniestros facilitadores. Al realizar a tientas estas indagaciones, el escritor «cae en la cuenta» de que las abominaciones del pasado catastrófico de su país, registradas en los documentos que él consulta, no sólo despiertan su imposible anhelo por resolver el vacío en el entendimiento, circunscrito por los horrores de la guerra civil; sino que también estimulan el oscuro deseo de solucionar los colapsos de comprensión dejados por los misterios del secuestro de su madre, aquel tormentoso y latente trauma personal que sobreviene conforme el protagonista percibe la peligrosidad de su investigación.

El motivo de la búsqueda, entonces, es una representación del *après coup*, es decir, la reelaboración de saberes una vez ocurrido el «golpe» traumático en el razonamiento, que otorga un significado retroactivo a los eventos sucedidos en la perspectiva del personaje sin por ello acceder al «verdadero» origen del malestar, debido a que éste nace de un recuerdo que sólo posteriormente fue perturbador. Esta forma de focalización de los acontecimientos narrados hace que el sentido de la investigación original –metódica y objetiva–, se convierta en una desordenada introspección al interior de la consciencia del protagonista. Sin trabajo se comprenderá que la indagación entre la monumental cantidad de materiales y la extracción de información de los documentos podridos, se vuelven una figuración poética que galopa paralela al escrutinio interior, es decir, se convierte en una exploración de la sinuosa memoria del protagonista, percibida como un bosque saturado de complejas conexiones entre los saberes de la biblioteca universal y la ineluctable reciedumbre provocada por su trauma personal.

Es por ello que, así como el personaje indaga entre los documentos del Gabinete, también explora en los objetos de memoria¹⁹ –cartas, archivos familiares, diarios y cosas que funcionan como motores del recuerdo–, al tiempo que aprovecha toda ocasión para hablar sobre su necesidad de entender aquello que aún percibe velado en lo correspondiente al Archivo y al secuestro de su madre. Ambas estrategias persiguen el propósito de encontrar nuevos significados que resuelvan sus vacíos de sentido, lo mismo que ofrezcan algún resarcimiento justo a su dolor, con la ilusión de que, al hacerlo, no sólo reparará su herida, sino la de todas las víctimas dejadas por la crueldad del conflicto de su país. En este sentido,

¹⁹ A. O. Velázquez Soto, «Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana.» en Alexandra Saavedra Galindo y Ivonne Sánchez Becerril (eds.), *La posición sesgada*, p. 234.

tal como lo indica Caruth, el trauma personal está inextricablemente vinculado con el trauma colectivo y, entre ambos, se tensa el caudal de símbolos con los que, después del golpe, se establecen las conexiones que estriban en sendos colapsos del entendimiento. Pero lejos de otorgar a los empeños del escritor una resolución optimista, o bien, «un final feliz», como decía el cineasta de «Ningún lugar sagrado», en *El material humano*, aquél caudal que se forma *après coup* en medio de la tensión de traumas, clama destempladamente lo siguiente: el deseo bien intencionado del protagonista se cumple de manera trastocada y siniestra, porque sus hallazgos, lejos de resolver, se convierten en señuelos ominosos que lo extravían más en el laberinto de papeles y recuerdos; el rigor de la investigación se torna en obsesión; los amigos que le proveen de información, se desvelan como esbirros que lo conducen hacia el peligro; la información archivada en el Gabinete de Identificación –una cartografía del terrorismo perpetrado por el Estado hacia la población– deja de ser una herramienta funcional para resarcir aquellos crímenes ocurridos durante la guerra civil y, en su lugar, se desvela como la raigambre de la violencia simbólica, un abismo donde se hacina el material humano hecho de despojos, excreciones abyectas, trozos de piel y cabellos debidamente clasificados; una lógica impecable que anhela perpetuarse de manera incesante en el terror nada ficcional de la violencia oblicua y ubicua, que secuestra no solamente las vidas de la población, sino que también detenta el entendimiento y la fuerza de aquellos que pretenden escrutarla con firmeza. Es por todo lo anterior que el protagonista es «*un' oca in un clima d'aquile*» (155), una oveja en medio de los lobos, un héroe melancólico desprovisto de poderes para frenar la catástrofe:

Me pregunto si en realidad he jugado con fuego al querer escribir acerca del Archivo. Mejor estaría que un excombatiente, o un grupo de excombatientes, y no un mero diletante (y desde una perspectiva muy marginal), fuera quien antes saque a la luz lo que todavía puede sacarse a

la luz y sigue oculto en ese magnífico laberinto de papeles. Como hallazgo, como Documento o Testimonio, la importancia del Archivo es innegable (aunque increíble y desgraciadamente hay quienes quisieran quitársela) y si no he podido novelarlo, como pensé que podría, es porque me han faltado suerte y fuerzas. (185)

Al revisar el juego de citación y el motivo de la búsqueda incesante realizados por el protagonista en la ficción de Rey Rosa, se pretendió describir la peculiar focalización de la narración, que traza una dialéctica que va de lo constataivo a lo performativo, entre lo objetivo-subjetivo y, de manera muy peculiar, entre lo público y lo privado; por cuanto esta articulación de la perspectiva organiza los contenidos mediante suspensiones, digresiones y negociaciones de saberes, que representan formas de la *Nachträglichkeit*, con las que el protagonista pretende comprender los horrores que percibe, tensando el sinsentido del espacio con su capital intelectual; al mismo tiempo, este intento por comprender traslada dichas estrategias de entendimiento a una indagación incesante *après coup*, es decir, a una reelaboración retroactiva de los significados, representada en el motivo de la búsqueda perenne, ya en los infinitos expedientes, ya en los inagotables recuerdos, ya en los sinuosos rincones de la memoria, con el propósito de elaborar vínculos entre traumas colectivos y personales, lo mismo que plantear estrategias para pensar el horror constatable en los contenidos del Archivo, aunque éstas terminen fracasando nostálgica y portentosamente.

Con ello se expuso que las relaciones entre el Archivo de la Policía Nacional, la biblioteca universal y la experiencia personal, elaboradas por el sujeto de la ficción, tienen el propósito de otorgar nuevos sentidos a los saberes históricos y filosóficos del texto, con los cuales exponer la compleja, heteróclita y sinuosa situación ocurrida fuera de la ficción y que funciona como correlato de lo narrado. Las citas/*doxa* y el motivo de la búsqueda, entonces, además de cartografiar tanto la perspectiva como el ritmo de la poética elaborada en este

texto, esbozan las formas en que el relato muestra y oculta a la vez el subtexto que condiciona aquello que la novela dice con claridad ominosa y, además, que se desarrollará con mayor detenimiento en el siguiente apartado.

IV.2. El Archivo: una deconstrucción *unheimlich* de la violencia.

«Golpeábamos, en tanto los
muros de adobe,
y era nuestra herencia una red de
agujeros.
Con los escudos fue su resguardo,
pero ni con escudos puede ser
sostenida su soledad...»

MANUSCRITO ANÓNIMO DE
TLATELOLCO

En el apartado anterior, se desarrolló la importancia de las citas/*doxa* y del motivo de la búsqueda, para explicar la dialéctica intimista de la perspectiva –que va de lo privado a lo público–, articulada en la disociación de tiempos correspondiente al *nacktraglikeit* y en la «caída en cuenta» que produce el *après coup*. Con ello, se sentaron las bases para analizar la dicción de lo narrado. En esta sección, se partirá de un análisis de la forma composicional del libro que nos ocupa, para estudiar con detalle cómo el subtexto determina los contenidos de la ficción y, con ello, dilucidar hasta qué punto: «lo siniestro es lo que la novela no quiere decir, pero condiciona aquello que dice».

El *Material humano* tiene dos estructuras. La primera se divide en once secciones, nombradas según varios dispositivos de registro que comprenden: una introducción, cuatro libretas, cinco cuadernos, una nota y, varios legajos de hojas sueltas que están diseminados

a lo largo de la narración. Esta disposición hace pensar que el texto en las manos del lector es, en realidad, la evidencia de un proceso de investigación. Sin embargo, el epígrafe reza del siguiente modo: «Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción». Con dichas señas, lo primero que se infiere es que este libro opera como una máquina de prometer, pues sus marcas de género hacen parecer que se trata del cuaderno de un trabajo intelectual o académico, para luego decir que es una historia inventada.

La segunda manera de estructuración está insinuada mediante una escisión en la historia: hay una prohibición hecha al personaje por la que debe dejar de investigar en el Archivo. Dicho suceso no sólo marca el habitual conflicto que cambia los acontecimientos respecto de la situación inicial, propio de la narrativa, sino que también provoca transformaciones en la tipología textual que organizan la narración del siguiente modo: por un lado –antes de la restricción– el relato se asemeja a un registro riguroso de trabajo; y, por el otro –posterior a la proscripción– adopta la forma de un diario personal. Ambas biparticiones componen una puesta en abismo del relato, en donde la primera contiene a la segunda, o bien, en donde ambas se repiten y se corresponden en una autonomía absoluta e irrestricta, cuya mismidad radicalmente otra es en sentido pleno la representación del *acting out*.

Por un lado, la parte correspondiente a la bitácora de trabajo se distribuye en la «Introducción», «Primera libreta: Modo & Modo», «Segunda libreta: pasta negra», «Primer cuaderno: forro verde con motivos indios» y «Tercera libreta: pasta blanca». A lo largo del relato contenido en esos dispositivos sucede todo lo correspondiente a las visitas hechas al Archivo: la investigación del personaje-escritor en el Gabinete de Identificación; la relación dispar con el heteróclito grupo de archivistas; la asistencia al enigmático cursillo sobre

violencia; y, finalmente, la prohibición a volver. Por el otro, la parte del diario personal ocupa las secciones restantes del libro, es decir, el «Segundo cuaderno: El Quijote», «Cuarta libreta: franjas rojas y azules sobre fondo blanco», «Tercer cuaderno: “Scribe”», «Cuarto cuaderno: pasta española» y, finalmente, la «Nota». Aquí, se narra cómo el personaje-escritor se obsesiona con saber los motivos por los que le prohibieron volver al Archivo; de este modo, comienza a sospechar que alguno de los trabajadores que le profesaban animadversión, podría ser el secuestrador de su madre. Al tocar esta fibra tan sensible en la vida del protagonista, se focalizan con mayor intensidad las siguientes líneas argumentales, distribuidas en el diario: la búsqueda por comprender el mal y la violencia en Guatemala; el interés por saber más de Benedicto Tun, el director del Gabinete de Identificación; su vida cotidiana entre familia, pareja y amigos; sus actividades profesionales; y, finalmente, el desvelamiento de Roberto Lemus, aquel exguerrillero responsable del secuestro. La bitácora y el diario están unidos por la incesante voz narrativa del protagonista y la atmósfera tenebrosa del espacio de la ficción, representada ésta última mediante distintas amenazas veladas, tales como: la ignominiosa vigilancia continua; aviesas llamadas telefónicas, en las que solo se oyen risas, lluvia o silencios; los murciélagos; la formulación de sueños angustiosos; y diversas manifestaciones de violencia omnipresente. Todo lo anterior tiñe al relato de una peligrosidad tan fuerte que parece salirse de la ficción para extenderse arriesgadamente hacia la realidad.

Como se ha visto, esta compleja forma de enunciación, descrita hasta el momento, coloca al lector en medio del proceso de creación y, con ello, se genera el efecto de un libro que parece conformarse mientras se lee. En ese sentido, voz narrativa y lector se encuentran revisando al mismo tiempo los documentos del Gabinete de Identificación, realizando las

lecturas de la biblioteca universal y, además, constatando que mientras el presente del texto se diluye entre expedientes, el pasado no termina de suceder. De este modo *El material humano* no sólo problematiza la memoria colectiva e individual del espacio narrado, sino que también discute con el lector sus medios de producción y los materiales que lo hacen significar. En este orden de ideas, la novela reelabora el Archivo para entenderlo no sólo como una referencia del correlato, sino que también funciona ya como una imagen de organización de los saberes, ya como la noción que dirige todas las reflexiones que se presentan en el texto. De acuerdo con esta idea, Ortiz Wallner señala que en *El material humano*: «El archivo se desdobra así [...] en dos cuerpos: es institución y es concepto»²⁰ lo cual quiere decir que, por un lado, debe entenderse como un espacio donde se conservan pruebas documentales del origen de la biopolítica que rige a la comunidad y, por el otro, como una forma particular de ordenar información, que otorga sentidos nuevos y distintos a lo custodiado. En adelante se analizarán los medios empleados en el relato para expresar este desdoble, con el propósito de deconstruir la interpretación de la sinuosa estructura del libro y, además de orientar el análisis a la interpretación de las materias primas de las poéticas de lo siniestro.

Es importante explicar, antes de iniciar el análisis, que el método elegido para este segmento del capítulo, la deconstrucción, no pretende arrojar luces nuevas a la filosofía ni mucho menos ceñirse rigurosamente al empleo que de éste hace Jacques Derrida, en buena parte de sus estudios. No obstante, resulta particularmente útil la forma en que lo apropia

²⁰ A. Ortiz Wallner, «Sobre una genealogía de la violencia. Una lectura de *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa», en Oswaldo Estrada (ed.), *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*, p. 129. Esta idea también la desarrolla Mónica Albizúrez Gil en su artículo «*El material humano* de Rodrigo Rey Rosa. El archivo como disputa», pp. 5-30.

Harold Bloom, al momento de proponer un cruce poético entre retórica y psicología,²¹ ejemplificado con poemas de Stevens. El crítico americano discute la operatividad de la «deconstrucción» del siguiente modo:

No he encontrado ninguna definición clara de deconstrucción, en tanto que modelo crítico para la poesía, pero Marie-Rose Logan ve la deconstrucción filosófica de Derrida como un proceso dirigido a “desvelar la memoria implícita y acríticamente aceptada de cualquier concepto” y para ello cita de *Positions*, las siguientes palabras de Derrida: “Deconstruir la filosofía significaría, por tanto, pensar la genealogía estructurada de los conceptos filosóficos de la manera más próxima e íntima y, al mismo tiempo, determinar, desde ciertas afueras no garantizadas e innombrables para la propia filosofía, lo que esta historia puede haber disimulado o prohibido”²²

Sobre esa base, la deconstrucción de Bloom, desprendida de lo dicho por Logan y Derrida, se traslada a la poesía de la manera que sigue: «Deconstruir un poema significaría descubrir todo lo que su retoricidad conlleva, incluso aunque el poema, el poeta y su tradición interpretativa no muestren una conciencia clara de lo que implícitamente haya revelado dicha conciencia verbal»²³. Aquí se expone, entonces, esta búsqueda por encontrar en «ciertas afueras no garantizadas», pero virtualmente inferidas, los indicios de aquellos sentidos que originalmente no eran palmarios. Bien considerado todo, la deconstrucción ayuda a encontrar las evocaciones que hacen de un texto, ya sea poético o narrativo, parte de la gran gramática

²¹ H. Bloom, «Cruce poético: retórica y psicología», en J. M. Cuesta Abad, y J. J. Hefferman (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, 735-764.

²² *Ibidem*, p. 745. En original: «I have encountered no clear definitions of deconstruction as a criticism of poetry and so offer the following. Mary Rose Logan sees Derridian Philosophical deconstruction as a process aiming “at unveiling the implicit or uncritically accepted memory of any given concept”, and she cites *Positions*, where Derrida says: “To deconstruct philosophy would thus mean to think the structured geneology of the philosophical concepts in the closest and most intimate way and yet to determine, at the same time, from a certain outside unwarrantable, unname by philosophy itself, what this history might have dissimulated or forbidden.», H. Bloom, *Poetics of Influence: New and Selected Criticism*, p. 153.

²³ *Ibid.* En original: «Let us transpose this from philosophy to poetry. To deconstruct a poem would mean to uncover whatever its rhetoricity conveyed, even if the poem, the poet, and the tradition of its interpretation showed no overt awerness of what implicity was revealed by such world-consciousness.», H. Bloom, *ibid.*, p. 153.

que compone a la literatura. De ahí la importancia de analizar y desarmar la dicción con la que está elaborado *El material humano* y, con ello, encontrar los signos que hacen posible su resignificación y comprensión.

En lo correspondiente a su acepción de «institución», como se ha dicho, el Archivo representa una oportunidad para fijar conocimiento sobre las incertidumbres de una época de guerra y crueldad. Tan sólo la anécdota de su rescate –apareció tras una serie de explosiones en una zona marginal de la ciudad– se puede considerar un signo providencial. Es por eso que resulta importante destacar que el protagonista inicia sus labores según los parámetros formales de las disciplinas historiográficas y archivísticas,²⁴ para orientar su investigación hacia los mejores resultados posibles. Por ello, al principio, accede al Archivo con una inquietud²⁵ inicial: «mi intención era conocer los casos de intelectuales y artistas que fueron objeto de investigación policíaca –o que colaboraron con la policía como informantes o delatores– durante el siglo XX» (12); luego, va adaptando su interés conforme se enfrenta a las agrestes características del objeto de estudio, sin por ello perder orden metodológico; y después organiza sus resultados mediante las libretas que integran el relato y que se mencionaron al inicio del capítulo. Con esta descripción, se hace notar que el carácter

²⁴ P. Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*. Al desarrollar los parámetros de la archivística, el teórico francés indica lo siguiente: «Este gesto de separar, reunir, de coleccionar constituye el objeto de una disciplina distinta, la archivística a la que la epistemología de la operación histórica es deudora en lo que se refiere a la descripción de los rasgos [...]», p. 218. En la lengua original: «Ce geste de mettre à part, de rassembler, de collecter fait l'objet d'une discipline distincte, l'archivistique, à laquelle l'épistémologie de l'opération historique est redevable quant à la description des traits par lesquels l'archive fait rupture par rapport au ouï-dire du témoignage oral.», *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 211.

²⁵ Mencionar la pregunta inicial del personaje es importante porque confirma que éste tiene conocimiento sobre el trabajo de archivo: «Se puede vincular una función de prueba a los documentos consultados, precisamente porque el historiador accede a los archivos con preguntas [...] inicia la investigación de archivos cargado de preguntas», *Ibidem*, p. 231. En lengua original: «Si un rôle de preuve peut être attaché aux documents consultés, c'est parce que l'historien vient aux archives avec des questions.», *ibidem*, p. 225.

institucional de la figuración del archivo –y todo lo correspondiente al mismo– determinan no sólo al *ethos* del personaje-escritor, sino hasta la narración misma.

Por estas razones, lo primero que se registra es el sistema empleado por Benedicto Tun, cuyo riguroso empeño es percibido por el protagonista: «Las fichas usadas originalmente por Tun eran del sistema Vucetich, en las que se podía consignar, además de nombres y huellas dactilares de las personas fichadas, el motivo por el que fueron fichadas, el lugar de domicilio, el estado civil, la profesión, los antecedentes y alguna observación particular» (17). Pero después, advierte que el criterio cambió debido a que: «en 1969 se impuso, por voluntad de la Embajada de los Estados Unidos –con el propósito de que los investigadores norteamericanos pudieran interpretar las fichas sin dificultad– el sistema Henry» (17), y con ello quedan insinuados los actos de constricción de la política intervencionista norteamericana en Guatemala.

Para dar cuenta de los contenidos del Gabinete de Identificación, el personaje-escritor consume vorazmente sus libretas al analizar las 121 fichas mejor conservadas de dicho ministerio. Apunta que Tun separó los documentos en tres criterios: Delitos políticos, Delitos comunes y Fichas Post Mortem. En el primero, registra las siguientes infracciones: agitación social, comunismo, ser bolcheviques, rojos, izquierdistas, críticas al gobierno, sindicalistas, actos de genocidio –mismos que no se especifican–, violencia en contra de «opresores», rebelión, sabotaje, terrorismo, sedición, desobediencia y maltrato a símbolos patrios. En el segundo, se expone un criterio más disparatado, porque hay desde crímenes terribles, hasta actividades normales, tales como: jugar juegos prohibidos, robo, no tener licencia de trabajo, desobediencia a los padres, amenazas de muerte, jugar a la pelota en vía pública, prostitución, homicidio, pederastia, ejercer la vagancia, bailar tango en una cervecería, pescar cuando no

está permitido, faltas a la moral, cohabitación con animales, violaciones, falsificación de documentos, daño a árboles públicos y difamaciones. El tercero, agrupa todos los registros de personas fallecidas antes de la identificación, por lo que los parámetros de clasificación se vuelven más ambiguos, por ejemplo: a veces no hay ni nombre de la persona detenida, ni los motivos por los que se le retuvo. En el caso particular de uno de los registros de este campo, los datos aportados hacen suponer que el fichado sufrió torturas: «XX: Atado de pies y manos con mecate de plátano, golpeado y lanzado al río» (36). En esa misma cédula, Tun indica, mediante un comentario, que intentó todo tipo de estrategias para tomar las huellas dactilares del muerto, pero al no conseguirlo, optó por rebanar los dedos e incluirlos en el documento. Después, el personaje escritor encuentra la macabra resolución de Tun en un sobre adjunto a esa ficha, el cual contenía, en lugar de una tira de papel con las huellas digitales impresas, «unos trocitos de tejido que recordaban pétalos de rosa secos, con dibujos dactilares. Examinados más de cerca resultaron ser piel humana» (37).

Con la revisión de estos materiales, el personaje-escritor concluye que el conjunto de fichas leídas y el criterio adoptado para su clasificación muestran «la índole arbitraria y muchas veces perversa de nuestro típico y original sistema de justicia, que sentó las bases para la violencia generalizada que se desencadenó en el país en los años ochenta y cuyas secuelas vivimos todavía» (41). Pero, además de obtener aquella deducción, también es posible desprender una lectura más profunda de aquél «sistema de justicia». Todos los crímenes archivados en el rubro correspondiente a «Delitos políticos» refieren al pensamiento comunista y a la sedición, por lo que en este campo predominan aquellas faltas que propenden a los comportamientos calificados como peligrosos, durante la época de la Guerra Fría; es por ello que cobra más importancia la mención al cambio del sistema

Vucetich por el Henry, por cuanto resulta de mejor manejo para los norteamericanos. El siguiente campo, «Delitos comunes», asemeja a un pozo sin fondo en el que se agrupan múltiples faltas, sin ninguna jerarquía con qué comprender las razones por las que se realizan los arrestos, de tal manera que este aparente caos termina exponiendo la lógica de vigilancia del Estado, en el que cualquier acto potencial de desobediencia resulta suficiente para fichar a la persona que lo comete. En el tercero, sorprende el implacable sentido del profesionalismo de Tun, porque demuestra que en este Archivo no sólo se contienen las evidencias para inferir la formación ideológica del gobierno, sus medios para ejercer biopolítica y las estrategias para vigilar; también se expone que el cuerpo mismo de las personas se considera propiedad del Estado, por lo que resulta de mayor importancia archivar la piel de un muerto –y, con ello, hacerlo identificable– que preguntarse por los motivos de su asesinato o, incluso, cuestionar la función de guardar dicho material.

Más adelante, el protagonista organiza otros criterios que le parecen importantes, tales como: referir la clase de oficios de las personas fichadas –brequeros, canteros, carboneros, engrasadoras– y el conteo de las faltas ortográficas más comunes, con lo que se infiere que la educación de Tun no correspondía a la de un magistrado alto. Con ello, el escritor expone que el tipo de ciudadano susceptible a ser detenido tendía a ser de clase baja, ya que en ningún registro se presentó la noticia del arresto a alguien que mostrara señas de tener poder adquisitivo, o bien, que se desempeñara en campos burocráticos. Además, con todo lo reunido, se dilucida que Tun tampoco formaba parte de la élite gubernamental, por lo que su posición como fundador del Gabinete de Identificación, replica una estructura similar a la de aquellos grupos minoritarios, gobernados por miembros de dicha minoría, que se ven a sí mismos empoderados frente a sus semejantes.

Con todo lo anterior, el texto expone las características de la biopolítica ejercida por el estado para sembrar el terror en la población, cuya reciedumbre es tan ominosa que el escritor no duda en calificarla como «*Sadismo histórico, realismo sádico*» (58).²⁶ Dicha apreciación se refuerza con la revisión de otros documentos consultados por el protagonista, en donde se exponen las dos principales funciones del Gabinete: La primera, consistía en catalogar «el material humano que ingresa día tras día en los Cuarteles de la Policía por delitos o faltas graves, y que hay necesidad de identificar por medio de la ficha, la cual constituye, por así decirlo, la primera página del historial del reo, donde en lo sucesivo figurarán los datos de su reincidencia» (63); y, la segunda, concebía la posibilidad de inferir un patrón en las actividades del delincuente y, con ello, hacer más eficaz su proceso legal: «la pesquisa por los medios científicos hasta hoy conocidos y que se concretan, por una parte, a descubrir al delincuente por las trazas que pueda dejar en el lugar donde opera; por otra, una vez descubierto o capturado, a suministrar las pruebas de su culpa» (67).

¿Qué se puede deducir de lo mencionado en esta carta por Tun, vinculado con lo dicho sobre las fichas? ¿Cuál pudo ser la pretensión del bachiller? ¿Por qué referirse a las personas que ingresan a los Cuarteles de Policía como «material humano»? Al seguir, una vez más, la interpretación del Archivo en esta narración, desde su sentido de «institución», lo que se expone es un intento de Benedicto Tun por generar un «paradigma indiciario»,²⁷ es decir, el examen de detalles aparentemente sin importancia para inferir una serie de parámetros que conduzcan a una conclusión operativa y, en el caso legal, suministrar las pruebas que hagan

²⁶ Las cursivas son del texto.

²⁷ *Ibid.*, p. 226. La aparición de paradigmas indiciarios, fuera de esta ficción, se presenta también en el estudio *El Moisés de Miguel Ángel*, de Freud, donde el intelectual Morelli, desenmascara copias falsas de pinturas del artista italiano, tan sólo con observar la curvatura de los lóbulos de la oreja, representados en los cuadros y, además, también es la estrategia para resolver misterios que hizo las delicias del detective Sherlock Holmes.

culpable al sospechoso. Es por ello que resultan tan disparatados algunos de los comentarios a las fichas, tales como: «bailar tango en la cervecería “El Gaucho”» (26), en un caso; o bien, «mujer insoportable e insultadora» (26), en otro; o incluso, «detenido por impertinente» (31); y, hasta «se dedica a ingerir licor con otros individuos que se dedican a desnudar a los ebrios trasnochadores» (34). Por estas razones, el método indiciario es frecuente en la literatura policiaca, pero también en las disciplinas historiográficas y archivísticas. Freud veía en él uno de los principios del psicoanálisis: «habilidad para adivinar las cosas secretas y ocultas a partir de rasgos subestimados o que apenas se tienen en cuenta, a partir del desecho de la observación.»²⁸ Es por ello, entonces, que la intención de generar el paradigma de los delincuentes que entran a los Cuarteles de Policía, supone la posibilidad de crear un patrón sintomático del país, tanto de la situación social, como criminal y, por ese motivo, tener las bases para erradicarlo. En ese orden de ideas, el Archivo de *El material humano*, entendido como institución adquiere el sentido de una siniestra «genealogía de la violencia»,²⁹ porque no sólo retiene a las personas como si se tratara de materiales sin valor, sino que también legitima el principio organizativo de las crueles prácticas con las que el régimen instauró la política del horror.³⁰

A su vez, en lo correspondiente a su acepción de «concepto», el Archivo representa un tipo de práctica, es decir, una manera particular de reunir información con la que se otorgan

²⁸ *Ibid.* En la lengua original: «Freud y reconnaît une des sources de la psychanalyse, « habilitée à deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte, à partir du rebut de l'observation » (Le Moïse de Michel-Ange)», P. Ricoeur, *ibid.*, p. 220.

²⁹ A. Ortiz Wallner, *op. cit.*, p. 129.

³⁰ Con esta reelaboración del significado de la palabra «archivo», en el contexto de la novela que nos ocupa, también cobra un sentido siniestro que a la nefaria Unidad de Inteligencia del Estado Mayor Presidencial de Guatemala se le conociera como «el Archivo». Al respecto, F. Goldman describe ese lugar del siguiente modo: «En décadas recientes no hubo probablemente un edificio en Centroamérica más prohibido o temido que ese del callejón del Manchén donde se ubicaban el EMP y su conocida unidad de Inteligencia, antiguamente conocida como El Archivo.», *El arte del asesinato político. ¿Quién mató al obispo?*, p. 47. A este sitio también se hace referencia en *Insensatez*.

nuevos significados a los materiales agrupados. Dicha forma de determinar sentidos está presente en los modos de producción del ominoso Gabinete de Identificación, porque éstos determinan cómo leer los documentos conservados en ese lugar. Para Derrida, la lógica del archivo se define de la siguiente manera: «En cierto modo, el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, al *arkhé* en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo».³¹ Sobre esa base, el principio «arcónico» consiste en determinar cuáles son los primeros vestigios de un grupo, para después consignarlos, reunirlos y catalogarlos en un dispositivo: «[n]o hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera».³² En sintonía con tal descripción, la lógica del archivo se representa, en la ficción de Rey Rosa, tanto en la forma de agrupar los contenidos, como en el libro mismo —*El material humano*—, por tratarse del dispositivo que los contiene. Es por ello que la obra se articula de anotaciones, digresiones, hojas sueltas y libretas potencialmente significativas. Esto, además, se refuerza al detectar indicios intertextuales que trazan algunas relaciones de semejanza en la organización de *El material humano* con *Mal de archivo* de Derrida. El más evidente de ellos se encuentra en los textos preliminares que ambos libros tienen. En el caso de la ficción de Rey Rosa, muchas de las partes-libretas tienen la función de introducir o anticipar información, antes de exponer los contenidos de mayor importancia del relato; y, de manera similar, el libro-conferencia de Derrida se compone de un exergo, un preámbulo y un prólogo, antes de discutir la tesis, para después terminar con un *post-scriptum*. Ambos

³¹ J. Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, p. 10. En lengua original: «D'une certaine façon, le vocable renvoie bien, comme on a raison de le croire, à l'*arkhé* dans le sens *physique, historique, ou ontologique*, c'est-à-dire à l'originnaire, au premier, au principiel, au primitif, bref au commencement.», *Mal d'archive*, p. 12.

³² *Ibidem*, p. 19. En la lengua original: «Point d'archive dans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors.», J. Derrida, *ibidem*, p. 26

libros son archivos cuya principal función es cristalizar la deconstrucción de un concepto para, con ello, observar los sentidos hallados en los bordes resultantes de dicha dinámica de análisis y, al recogerlos, ver cómo éstos hacen significar.

De acuerdo con lo anterior, el libro de Rey Rosa es un «archivo-enunciado», resultante de la investigación que el protagonista reúne al acceder al «archivo-institución» y, tras la unión de ambos, se concreta el «archivo-símbolo», es decir, «una metáfora paroxística» del origen de lo real lacaniano, el caos primitivo, destemplado y siniestro, que se encuentra detrás de toda experiencia traumática, ya sea aquella que provoca un conflicto social tan catastrófico como la guerra civil guatemalteca, o bien, los recuerdos imposibles de evocar, dejados por los sucesos traumáticos y que sólo podemos reelaborar mediante trabajos de interpretación. En ese sentido, al entender en su totalidad a *El material humano* como una reelaboración *unheimlich* del concepto «archivo», es posible reinterpretar, con ominosa claridad, todo el caudal de significados ocultos que se encuentran contenidos en sus saberes y símbolos. Por lo anterior, el subtexto siniestro que determina los sentidos de este libro funciona como un filtro por donde se proyecta la retícula que une todo lo hasta ahora encontrado, y se analizará en dos movimientos de recolección, que recuerdan la lógica de mostrar y ocultar, desarrollada en el análisis de *Insensatez*, por cuanto en uno se destacarán las figuraciones de la poética de lo siniestro en el ámbito público-objetivo y, en el otro, se distinguirán los sueños, afecciones y figuraciones de la iteración irrestricta y ominosa, correspondiente al *acting out*, que se ciñen en lo subjetivo-privado.

El primero, incluye lo correspondiente a la presencia de lo siniestro en el ámbito colectivo y público donde interactúa el personaje. Por esta razón, conviene iniciar con la forma en que se representa a los archivistas en el relato. Baste para ello una precisión al

respecto: además de lo dicho páginas atrás, Derrida indica que el archivo es el lugar «*donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado –principio nomológico.*»³³ Tal «lugar» implica la designación de un espacio físico –como ya se desarrolló antes– en el que se guarda la ley –lo nomológico– y que, en la antigüedad, podía ubicarse en una casa, según su sentido de *arkheion* griego: «en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban».³⁴ Los guardianes del archivo, dueños de la casa en la que se custodia la ley, además de cuidarla también poseían el privilegio de interpretarla: «No sólo aseguran la seguridad física del depósito y soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos.»³⁵ Los arcontes, entonces, en esta ficción están representados por un grupo vario pinto de trabajadores descritos de la siguiente manera: «una tropa de investigadores que me hacen pensar en personajes de Kafka, con sus ropas estafalarias, sus *piercings* y tatuajes debajo de las gabachas de uniforme color ocre con insignias verde esperanza donde dice: Proyecto de Recuperación del Archivo» (94).

Tal conjunto heteróclito de personas alberga tanto a jóvenes entusiastas, como a «viejos de pelo gris y hombros caídos, los revolucionarios frustrados que trabajan ahí por el sueldo pero también, con una especie de ahínco, porque quieren hacer hablar a los muertos» (94). En el Archivo de la Policía Nacional de Guatemala, representado en esta ficción, ese afán hermenéutico de los arcontes por querer «hacer hablar a los muertos» consiste en acceder al secreto de la memoria colectiva, repartido en la incontable cantidad de

³³ *Ibidem*, p. 9, las cursivas están en el original. En francés: «là où les choses commencent –principe physique, historique ou ontologique [...]», *ibid.*, p. 11.

³⁴ *Ibid.* p. 10. En lengua original: «d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les *arcontes*, ceux qui commandaient.», *ibid.*, pp. 12-13.

³⁵ *Ibid.* En lengua original: «Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques.», *ibid.*, p. 13.

expedientes; pero, al mismo tiempo, otorga las pruebas documentales para continuar juicios y cerrar casos que habían permanecido impunes, a falta de medios para llevarse a cabo. Por ello, ninguno de los arcontes trabaja de modo «completamente desinteresado o inocente» (94). El protagonista, los ve y es observado, de tal manera que entiende su función de vigilantes: «Todos, en cierta manera, archivan y registran documentos *por o contra* su propio interés. Con anticipación, y quizás a veces con temor también. Nadie sabe, como dicen, para quién trabaja –ni menos para quién trabajó» (94).

Esta dinámica de observar y ser mirado, cuidarse de que a uno no lo vean, y buscar de entre las voces de los muertos, que uno de ellos no diga el nombre de quién lo mató, obscurece a los archivistas, porque desvela su condición de arcontes misteriosos, cuyas verdaderas intenciones nunca se manifiestan y, por esa razón, cobra un sentido heurístico la figura con la que el personaje describe la sensación de estar entre ellos como: «*un' oca in un clima d'aquile*».

La relación que los archivistas-arcontes establecen con el protagonista comienza con el ambiente característico de cualquier centro de trabajo, sin embargo, en la progresión del relato esta atmósfera va cobrando progresivamente un matiz siniestro, hasta enrarecer y generar extrañeza en la narración. Algunos de éstos parecen mostrarse amistosos frente al escritor, mientras que otros, le demuestran signos de antipatía. De entre ellos, la figura de Luis Galíndez resalta por su ambigüedad: se trata de un hombre con quien el protagonista entabla amistad. En una ocasión, este sujeto le da, subrepticamente y sin una razón precisa, una lista «elaborada por la Policía Militar guatemalteca en los años ochenta y noventa, con fotos, información y datos personales de individuos desaparecidos (o por desaparecer) por motivos políticos. La lista proviene de un archivo militar secreto» (48).

¿Cuál será la razón por la que Luis Galíndez compartió esa información? Más adelante, este archivista invita al personaje a un cursillo llamado «Violencia, Poder y Política» impartido, como se ha visto anteriormente, por Gustavo Novales, un militar encubierto. Durante las sesiones de dicho seminario, el personaje-escritor decide increpar a Novales preguntándole si para el Gobierno fue «objeto de debate» (53) que, tras todas las políticas y estrategias de ahogar la guerrilla, se pensara en el riesgo de «exterminio de amplios sectores de la población indígena» (53), a lo que Novales responde con animadversión que no y, además, otros asistentes al cursillo apoyan el desagrado provocado por dicha pregunta. Momentos después, el escritor recibe, por parte del ponente, la primera amenaza encubierta: «No sé si como desquite indirecto, el doctor habla en tono de confidencia de una “*amiga burguesa*” que, a finales de los sesenta, renunció a su puesto en la junta directiva de una empresa familiar “porque en una de las sesiones se planeó el asesinato de un líder sindical”. Creo que sé de quién se trata. Puedo pensar en tres de mis amigas (*una de ellas desapareció*)»³⁶ (53). ¿Por qué enfatizar la condición social de la amiga? ¿Cuál es la relación que este dato tiene con el protagonista? Con tan solo esas palabras, «amiga burguesa», el impartidor le insinúa al protagonista que, aunque no se conocen, sabe aspectos íntimos de su vida, especialmente la situación económica holgada de su familia y, con ello, los problemas que eso ha traído aparejado, particularmente, el secuestro de la madre. Además, la desaparición de una de ellas remata el carácter maligno de lo dicho por Novales. ¿Sabía Galíndez la naturaleza del expositor del cursillo? O bien ¿Este archivista conocía el pasado del escritor y el secuestro de su madre?

³⁶ Los destacados son míos.

Con esta primera intimidación, se expone una dinámica de constantes amagos, provocaciones y advertencias que habían estado presentes desde el principio, pero después del seminario se hacen mucho más evidentes. Páginas arrancadas de los libros consultados por el escritor, miradas insidiosas provenientes de rincones oscuros del Archivo, presentimientos, líneas del teléfono intervenidas, llamadas nocturnas intermitentes y demás muestras de coacción; todos ellos, signos ominosos de la presencia siniestra de enemigos silenciosos –¿los arcontes? ¿los policías?– que demuestran ominosamente cómo el Archivo no ha dejado de ser una cueva enmohecida e infestada de murciélagos.

Después del cambio de tipología textual y de que el relato cobre un estilo más personal, se hacen más frecuentes las materias primas de lo ominoso y lo siniestro en relación con las figuraciones del trauma. Por esa razón, esta poética cobra la forma iterativa e irrestricta del *acting out*, especificado líneas atrás: se vinculan los temores provocados por las agresiones, con las remembranzas al secuestro de la madre; el protagonista empieza a asociar la frecuencia de las amenazas con las veces que se relaciona con la familia; y la figura del murciélago comienza a proliferar, tanto en los sueños, como en la vigilia.

Por su hipotiposis, este animal adquiere un sentido ignominioso que vale la pena revisar: en el caso del sueño, el protagonista lo describe de la siguiente manera: «Un hombrecillo, evidentemente un ladrón, está inclinado del otro lado de la mesa, de espaldas a mí; busca algo en un mueble que contiene cristalería [...] Parece que está furioso, su hocico recuerda el de un murciélago» (112). Con esta descripción, se dilucida cómo la comparación con el hocico del quiróptero se vuelve una imagen de lo siniestro haciéndose presente, porque conecta varios aspectos desarrollados hasta acá: las condiciones en las que se encontró el Archivo –en la Isla, compuesta por la antigua y abandonada Academia de Policía, en cuyos

edificios, infestados de murciélagos, se encontraban los documentos—; la amenazante conducta de los arcontes-archivistas —vampiros expectantes y ubicuos—; y los sueños angustiantes con carácter premonitorio, como el descrito líneas atrás.

El paso de la ensoñación a la realidad se da con el siguiente episodio: antes de viajar a Europa, el personaje-escritor recibe un disco compacto preparado por el jefe del Archivo, que tiene carpetas de textos con fotografías de las *Memorias de Labores de la Policía Nacional*; pero al obtenerlo, se entera que, dicho material había pasado por las manos de Luis Galíndez. Una vez instalado en París, el protagonista decide revisar las fotografías del disco, sin embargo, al llegar a la *Memoria* correspondiente a 1964, se encuentra con una nefaria sorpresa: «La representación en perspectiva, con un solo punto de fuga, de un volumen de gran formato, yacente. En el margen inferior del volumen, unas esposas de policía. Por encima del libro, cerniéndose sobre él, un murciélago con las alas extendidas. La leyenda “Memoria de Labores” en caracteres góticos; el efecto, siniestro» (136). Esta abominable imagen es una señal aviesa que hace explícita la amenaza: el murciélago se vuelve una figura de coacción, un signo ominoso que anuncia que el peligro está mucho más cerca de lo que se piensa. Además, la presencia misteriosa de Galíndez recuerda al Arenero-Copelius —el símbolo literario de la castración imaginaria—, quien siempre está presente en las desgracias padecidas por Nathanael, en el cuento de E. T. A. Hoffmann, revisado en el primer capítulo de este estudio.

Para finalizar este primer movimiento del análisis, es importante destacar que las reacciones de los otros, frente a la conducta del personaje-escritor, parecen intuir mucho mejor que él mismo, aquella atmósfera ominosa. Tal es el caso del padre que constantemente le recuerda el riesgo en que se encuentra por las búsquedas en el Archivo; o bien, los amigos

extranjeros que le confiesan creer que las razones de su interés por ese lugar, esconden una obsesión por buscar información sobre el secuestro de su madre. Finalmente, el protagonista termina por comprobar, con dolor, el grado de peligro en el que se encuentra cuando aumentan las llamadas telefónicas y, en especial, una de ellas cobra un efecto macabro: «Un poco más tarde, sonó el teléfono. Al principio, no se oyó nada. Luego, una risita como de vieja, que sólo puedo calificar de maligna. El número, “no identificado”. De pronto, siento un ataque de náuseas, corro al cuarto de baño. Pía, que viene detrás de mí, se asusta al verme, arqueado como estoy sobre la taza del inodoro, vomitando» (148). Desde este momento del relato, hasta el final del libro, las llamadas telefónicas aumentan y comienzan a transmitir amenazas explícitas: «No vayás a alborotar el hormiguero» (161), dicen en una; o bien, en otra, se transmiten sonidos ambientales, una práctica común del Estado que, según Francisco Goldman, solía ser frecuente entre los kaibiles:³⁷ «Dos llamadas, una inmediatamente después de la otra. En el otro extremo de la línea, silencio, tal vez ruido de lluvia, pero no llueve esta noche sobre la ciudad.» (192).

El segundo movimiento abarca de lleno la percepción subjetiva del personaje frente a la atmósfera siniestra y, como se ha dicho en varias ocasiones, se asocia directamente con la representación del *acting out* y con los sueños. Debido a que las relaciones entre el problema del trauma y *El material humano* se analizaron prolijamente en el apartado anterior,

³⁷ F. Goldman, *op. cit.* Este autor desarrolla mucho el tema de las amenazas telefónicas de los militares guatemaltecos, pero para ilustrar lo escrito en el texto arriba mencionado, baste lo siguiente: «El capitán Lima, me aseguró Zeissig, tenía un estilo propio de anunciarse en el teléfono en llamada anónima: pájaros. En el comando Kaibil al cual había pertenecido Lima, los soldados se convertían en expertos en imitar el canto de los pájaros en la selva. La primera Navidad en el exilio, cuando Zeissig levantó el teléfono para contestar una llamada, escuchó sonidos misteriosos y agudos. Estaba seguro de que era el capitán en la ciudad de Guatemala sólo para hacerle saber que sabía dónde encontrarlo.» pp. 351-352. Para imaginarse a este tipo de soldados, se refiere, del mismo libro, lo que sigue a continuación: «Los kaibiles son una fuerza de élite de comando famosa por su crueldad. Su lema es: “*Si avanzo, sígueme. Si me detengo, aprémíame. Si retrocedo, mátame...*” Su involucramiento en la masacre de civiles se encuentra bien documentada, y el informe del REMHI recomendó su disolución». p. 119.

aquí se destacará principalmente el efecto de un sueño en el protagonista, porque en este plano onírico se exponen los signos que hacen visibles los vínculos entre el trauma, la experiencia de lo siniestro –impresa en la atmósfera que emana del Archivo–, y los sucesos que ocurren en el plano de la vigilia. Además, se hará un detenimiento especial en la representación de la repetición porque, dicha dinámica es el centro de la convergencia entre el trauma y las irrupciones de lo ominoso.

Con la intención de dilucidar la importancia del sueño, como una noción funcional para el análisis literario, conviene referir algunos apuntes teóricos. Para Tzvetan Todorov, cuando Freud describe los sueños, la mayoría de las veces los define como «elaboraciones oníricas»,³⁸ exclusivas y dependientes del inconsciente. Por tal razón, nada de los procesos que ocurren en éstas resulta una «actividad simbólica especial del espíritu».³⁹ De este modo, el médico vienés afirma contundentemente que «El sueño utiliza los símbolos preparados en el inconsciente»⁴⁰ y, por ello, descarta que tales figuraciones sean generadas mientras se produce el mundo onírico. No obstante, para el crítico búlgaro, antes del inconsciente está el simbolismo lingüístico, como generador de las desviaciones del lenguaje: «el mecanismo simbólico que Freud describe nada tiene de específico; las operaciones que identifica [...] son simplemente las de todo simbolismo lingüístico, tales como las ha catalogado la tradición retórica»⁴¹ y, sobre esa base, se apoya en Benveniste para concluir diciendo: «al descubrir el sueño y el chiste, Freud había redescubierto sin darse cuenta de ello, el “viejo catálogo de los

³⁸ T. Todorov, «Retórica y simbólica de Freud», en M. Cuesta Abad, y J. J. Hefferman (eds.), *op. cit.* p. 696. En la lengua original: «Travail (du rêve)» T. Todorov, *Théories du symbole*, p. 287.

³⁹ *Ibidem*, en lengua original: «activité symbolique spéciale de l'esprit», *ibidem*, p. 287.

⁴⁰ *Ibid.*, en lengua original: «Le rêve utilise les symboles tout préparés dans l'inconscient», T. Todorov, *ibid.*, p. 287.

⁴¹ *Ibid.*, en lengua original: «le mécanisme symbolique qu'a décrit Freud n'a rien de spécifique ; les opérations qu'il identifie (dans le cas de l'esprit) sont simplement celles de tout symbolisme linguistique, telles que les a répertoriées, en particulier, la tradition rhétorique», *ibid.*, p. 287.

tropos”». ⁴² Para ahondar más en la presencia de las figuras retóricas en el sueño, Todorov retoma la descripción de la «construcción onírica», que el vienés hace, con el propósito de exponer la lógica que la integra: «El contenido manifiesto [del sueño] se nos aparece como una versión de las ideas latentes a una distinta forma expresiva [...] nos es dado como un jeroglífico, para cuya solución habremos de traducir cada uno de sus signos al lenguaje de las ideas latentes». ⁴³ El «jeroglífico» al que refiere Freud es, para Todorov, una forma de aludir a la metáfora –o como diría Kristeva, una «metáfora paroxística»– ya que ésta relaciona ideas semejantes entre sí, en el marco de distintos planos, por ejemplo: aquellas latencias de la vigilia, vueltas a presentar en el plano del sueño. Por lo expuesto hasta acá, Todorov termina por concluir que: «el sueño, pues, habla mediante tropos», ⁴⁴ ya que el jeroglífico funciona de manera muy similar a la metáfora, así como también sucede con otros procesos presentes en la «construcción onírica» –la representación indirecta, el desplazamiento, el retruécano, etcétera.

Al exponer que Freud, en sus teorías, en realidad vuelve a la retórica clásica, la intención de Todorov es plantear dos vinculaciones entre las aportaciones del psicoanálisis y la teoría literaria. La primera, corresponde al desciframiento de los símbolos retóricos, según sus propias reglas tropológicas, apoyándose en los tópicos o lugares comunes de la cultura – mitos, cuentos y leyendas– y, la segunda, es la verdadera novedad: «Esta técnica consiste en preguntar al sujeto, no bien ha terminado la narración de su sueño, que diga todo lo que los

⁴² *Ibid.*, en lengua original: «en décrivant le rêve et l’esprit, Freud avait retrouvé, sans s’en douter, le « vieux catalogue des tropes.», *ibid.*, p. 287.

⁴³ Freud, *Interpretación de los sueños*, apud, T. Todorov, *ibid.* p. 697. Los corchetes son del original. En francés: «Le contenu [manifeste] du rêve nous apparaît comme une transposition des pensées [latentes] du rêve, dans un autre mode d’expression... Le contenu du rêve nous est donné sous forme de hiéroglyphes, dont les signes doivent être successivement transposés dans la langue des pensées du rêve.», *ibid.*, p. 288.

⁴⁴ *Ibid.*, en lengua original « Le rêve, donc, parle en tropes.», *ibid.*, p. 288.

elementos del sueño evocan en él; las asociaciones así establecidas se consideran la interpretación del sueño».⁴⁵ Por la naturaleza de este último procedimiento, se trata de una interpretación individual y personal, cuyo carácter no puede alcanzar un grado universal como en el caso de la exégesis simbólica, pero sí permite una exégesis crucial para detectar «el proceso de condensación».⁴⁶ Los símbolos asociados a las ideas latentes se vuelven condensaciones significativas para interpretar los contenidos manifiestos. En el caso de los sueños producidos por el protagonista, las condensaciones que se desprenden de éstos operarán como complejas ventanas por las que es posible ver aquello que, debiendo haber permanecido oculto, no obstante, se ha manifestado. Sobre esa base, la poética de lo siniestro se compondrá, en este último movimiento de análisis, de todas las figuraciones y condensaciones que, al expresarse en los sueños del protagonista, afectan tanto el desarrollo de su progresión en el relato, como la trama misma. Aunado a ello, el carácter ambiguo de la frontera entre el sueño y la vigilia se considerará un lugar privilegiado para hacer significar el *pathos* del texto.

De todos los momentos de la narración en los que el protagonista relata sus sueños, el más revelador es aquél en donde se cuenta la invasión a su casa, porque a partir de este punto, se marca el inicio de los múltiples sueños y experiencias que dirimen la estabilidad del escritor y, con ello, cada incidente nuevo mostrará señas de vincularse, de una u otra manera, con las angustias, miedos y violencias internas del sujeto. Después de recibir una atemorizante llamada, el personaje despierta en la madrugada «empapado de sudor, con un miedo intenso» (101) y reconoce haber tenido un «auténtico sueño de fantasmas» (101).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 699. En lengua original « Cette technique consiste à demander au rêveur, aussitôt après qu'il a achevé le récit de son rêve, de dire tout ce que les éléments de ce dernier évoquent en lui ; on considère les associations ainsi établies comme étant l'interprétation du rêve.», *ibid.*, p. 291.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 700. En lengua original: «le processus de condensation», *ibid.*, p. 291.

Dicho sueño comienza con el escritor y su pareja en casa de los padres de éste. Ambos se encuentran en la recámara paterna, observando el atardecer. Luego «Hubo un ruido extraño en el fondo de la casa, hacia el corredor que lleva a la sala. Al ponerme a escuchar, oí unas risas demenciales que parecían venir de la cocina» (101). La novia se asusta y pregunta por el ruido, a lo que el personaje responde con seguridad que se trata de fantasmas «ésta tiene que ser la risa de un fantasma, o de alguien que nos quiere espantar» (101). Para disolver aquellos espectros, el protagonista avanza por el corredor y alarga el brazo, «creo que lo hice también en la cama, mientras dormía» (101), con el propósito de alcanzar el apagador y encender la luz. Después, en la narración, se dice que el escritor, una vez despierto, cuenta el sueño a su novia. Pero decide callar lo que sucede después de alargar el brazo:

Al encender la luz, vi a *mi padre* que entraba desde el balcón. Parecía cansado, estaba mucho más delgado de lo que es en realidad. Traía bajo el brazo algo que pensé que era *una botella de cerveza, cerveza oscura. Pienso: "Entonces, no era él"*. (Mi padre, que yo recuerde, nunca bebió cerveza oscura.) Ahora las risas se oyen más débilmente. El hombre de la cerveza, que puede ser mi padre, o no, *impasible*; como si no hubiera oído nada extraño. Entra en un cuarto y cierra la puerta suavemente. *Oigo el clic*. Y entonces sí, despierto aterrado, sudando con frío por el contacto de la pijama mojada con la piel. (102)⁴⁷

Según lo dicho por Todorov, la interpretación asociativa que Freud desarrolla metódicamente para la exégesis de los sueños resulta eficaz para alambicar condensaciones de significado. Naturalmente, ni las asociaciones, ni lo condensado, serán desarrollados aquí como un comentario psicoanalítico de los sueños, pero se dilucidarán con el propósito de desvelar algunos sentidos que resignifican y otorgan un poder escalofriante a lo dicho sobre el sueño del personaje-escritor, en relación con la trama. Al momento de «alargar el brazo»

⁴⁷ Los destacados son míos.

y «encender la luz» no queda claro si en efecto el personaje despierta. Más bien, hace parecer que se encuentra en el umbral entre sueño y vigilia, donde se balancea con dificultad. La visión del padre constantemente está repuntada, pues se afirma que se trata de él, para luego contradecir dicha información. Por esta razón, es posible pensar al «padre» en el sentido lacaniano, es decir, aquella asociación simbólica que teje los acontecimientos anteriores al sueño y, como se dijo, éstos vinculan las angustias del protagonista con las tragedias familiares. De este modo, se unen indisolublemente la familia, la angustia y el peligro. Al considerar el espacio que ocupa el personaje en ese momento –umbral entre sueño y vigilia– la «botella de cerveza oscura» no parece tener un sentido claro, más que el de su forma: se trata de un objeto contundente y opaco –¿tenebroso?. Aquel padre-no padre tiene un objeto-botella de cerveza en las manos; todo el cuadro resulta exponer su incoherencia, porque para el escritor, su padre no bebe cerveza oscura. «Entonces no era él», se convence. El carácter onírico del episodio se acrecienta en el momento que el personaje escucha de nuevo las risas, pero se desvanece cuando nota que «el hombre de la cerveza», permanece «impasible». Después, esta figura ominosa se desplaza hacia otro cuarto, abre la puerta y, entonces, el personaje-escritor escucha «clic». Es ahí cuando cabalmente despierta arrecido por el frío de su propio sudor. ¿Qué se puede concluir después de que el sujeto ha terminado de narrar el sueño? Como se dijo, la asociación, familia-angustia-peligro, cerveza-objeto contundente-tenebroso y, finalmente, hombre ominoso-clic, nos hacen comprender que el sueño de manera muy gradual se fue convirtiendo en vigilia, mientras todas las figuras se agolpaban, unas a otras, para teñir de incertidumbre todo el campo de visión del personaje-escritor. Los jeroglíficos reunidos en las asociaciones expuestas hasta aquí, operan de manera distinta a la de la interpretación de los sueños convencional ya que, en lugar de conectar con el inconsciente profundo del escritor, trazan el puente hacia la realidad y, al final, lo que éste

termina por ver, es a un hombre, frente a él, dentro de su casa, con un objeto contundente, huyendo por la puerta. Esto se comprueba porque, al día siguiente, mientras el personaje busca aquella lista «elaborada por la Policía Militar guatemalteca en los años ochenta y noventa, con fotos, información y datos personales de individuos desaparecidos (o por desaparecer) por motivos políticos», misma que Galíndez le había compartido anteriormente –y que se mencionó en el análisis del movimiento anterior–, encuentra en su lugar, «una carpeta como las que usaba durante los años del colegio» (103) en cuyo interior había «cartas escritas por mi abuelo materno a su esposa e hijos unas horas antes de suicidarse» (103). Asimismo, dicha carpeta también contiene un documento forense donde se explica que: «la muerte del señor García Salas fue producida por disparo de revólver cuyo proyectil penetró por el tórax izquierdo, interesándole la piel, el tejido celular, músculos, pulmón y corazón» (103).⁴⁸ Con esta nefaria sustitución, el relato se torna cada vez más renegrido, porque el carácter simbólico-jeroglífico de este suceso en la vigilia, profundamente conectado con el sueño, hacina otras asociaciones: la familia y el peligro siendo del conocimiento absoluto de los enemigos, el grado de involucramiento que ellos tienen al saber que el sujeto padece por el suicidio del abuelo, el secuestro de la madre y la exactitud con la que la muerte puede llegar al cuerpo, expresada en la prolija descripción médica del balazo.

De la misma manera que el sueño se vuelve un estado de obnubilación para los ojos del personaje, es como también la poética de lo siniestro se extiende en la atmósfera, como el subtexto que determina todos los acontecimientos y cobra la forma de un velo que oculta apenas las imágenes insoportables, instaladas en el vacío de la comprensión. Es por tales razones que la poética caracterizada en el presente estudio funciona, en *El material humano*,

⁴⁸ Las cursivas son del original.

como el filtro que proyecta la retícula con la que todo cobra un sentido distinto y torcido; se vuelve, así, la fuerza propulsora del relato, que activa las dinámicas de cita/*doxa*, el motivo de la búsqueda y las representaciones de la *Nachträglichkeit*, el *après coup*, el *acting out* y la deconstrucción. Es la arena en los ojos que no permite observar, o bien, es el ínfimo agujero por donde se puede ver. Esta opacidad en la mirada es también causante la crónica del fracaso que vive el protagonista: ingresa al Archivo, sigue los pasos de la historiografía y archivística con el objeto de encontrar un resultado conclusivo de la investigación, pero no lo consigue; al prohibírsele volver a dicho lugar, intenta continuar su vida cotidiana, pero tampoco lo logra; desea mantener una relación estable con su novia, no obstante falla; se propone novelar sobre lo vivido, pero resulta vencido.

¿Cómo batir esta fuerza ominosa y ubicua que se encuentra, en todos lados, que se comporta como aguafiestas de los planes del personaje-escritor? Según las reflexiones freudianas sobre lo siniestro, Copelius, aquél lóbrego personaje-demonio, se presenta ante Nathanael como una especie de aciago aviso del mal, impidiendo que el angustiado muchacho logre sus anhelos. Así también sucede en *El material humano*, pero la nefaria figura del arenero, es ubicua y se encarna en los aviesos enemigos: Luis Galíndez, Gustavo Novales, el hombre que ingresa al departamento, las llamadas telefónicas, los arcontes, el Archivo. ¿Cómo vencer a un enemigo omnímodo e ineluctable?

Según lo dicho, esta atmósfera de peligrosidad y violencia simbólica emanada, en buena medida, del Archivo cobra la forma de una obsesión en el escritor, como un ominoso retorno iterativo e ingobernable de aquello que se había reprimido en las mazmorras del inconsciente, pero que vuelve con reciedumbre, tras la aparición del acontecimiento traumático. En este orden de ideas, la primera repetición de lo similar se da con la

reduplicación del protagonista en el azogue de Benedicto Tun: mientras que este último intenta formar un «paradigma indiciario» de los delincuentes, para detectar una especie de «germen del mal», el protagonista también emplea dicho método para formularse una idea del bachiller, porque toma como indicios aquellos rasgos que encuentra en los comentarios inscritos en las fichas y, de este modo, ambos confían en que el rigor y sistematicidad de dicha metodología los conducirá a resultados contundentes; sin embargo, los dos fracasan y terminan cubiertos por el manto siniestro del poder ubicuo. Este juego ominoso de reflejos desvela a sendos personajes como dobles, es decir, aquella «metáfora paroxística» de la iteración irrestricta y abismal que sintetiza el motivo del retorno de lo semejante.

La segunda figuración de la repetición se presenta en la reincidencia del Archivo en las libretas, las conversaciones y en la propia mente del protagonista. Lo anterior se afirma en su perenne insistencia, dispersa en el relato: al encontrarse con su novia, habla sobre las visitas al Archivo; cuando ve a sus familiares, menciona sus hallazgos; las veces que su hija lo visita, se distrae pensando en dicho lugar; cuando viaja a Europa, todos sus amigos extranjeros notan cómo reincide en los mismos temas, es decir, el Archivo, la prohibición y la figura de Benedicto Tun. Al mismo tiempo, aunque lo escuchan con atención, todos parecen mostrarse confundidos por la compulsión que el personaje escritor manifiesta. Por ejemplo, cuando menciona el Archivo a Claude Thomas, traductora al francés de Paul y Jane Bowles, ella lo escucha respetuosamente, pero cuando el tema cambia a otros ámbitos, el escritor parece expresar alguna incomodidad, por lo que Thomas termina callando: «Ella no contesta y comenzamos a hablar de otra cosa» (132); luego, ocurre algo similar con Homero Jaramillo: «Asiente con la cabeza, no dice nada más al respecto». En otras ocasiones, recibe aliento de sus amigos, pero también una cierta desaprobación, como sucede con Miquel

Barceló al confesarle que él creyó que su «investigación», en realidad era una averiguación sobre el secuestro de la madre, por lo que le sugiere: «deberías aclararle al jefe que no vas a usar lo que averigües con fines jurídicos o judiciales, ¿no?» (133); después, Alice Audouin admite cierta preocupación por el riesgo en el que se encuentra el protagonista, aunque al final lo enaltece diciendo: «Ah, el peligro, la dignidad del peligro, aquí la hemos perdido» (134).

Al reincidir en el Archivo una y otra vez, el personaje se coloca en el vertiginoso y siniestro movimiento del *acting out*, porque recorre el camino antes atravesado, vuelve al mismo lugar, ingresa simbólicamente al ominoso bosque de Tancredo y termina por exponerse al peligro de quienes lo vigilan y coaccionan. En este orden de ideas, no sólo se comprende la fuerza que la poética de lo siniestro impregna en la narración, sino que también se vuelve palmaria la razón por la que, fuera de la ficción, el Archivo insinúa una peligrosidad indisolublemente vinculada con el terror, la angustia y la violencia que caracteriza a la perenne biopolítica ejercida por el Estado guatemalteco.

A lo largo de este capítulo se desarrollaron distintos aspectos de *El material humano*, tales como: las similitudes entre este libro e *Insensatez*; el empleo de las citas/*doxas* y el motivo de la búsqueda en la narración; las relaciones trazadas entre el trauma personal y el colectivo; y, finalmente, la deconstrucción de la figura del archivo, en relación con la caracterización de la poética descrita en este estudio. Para comenzar, se concretó la tradición a la que pertenece la novela de Rey Rosa, al tiempo que se propuso un examen a los contenidos de «Ningún lugar sagrado», con la finalidad de delimitar ejemplos de los análisis seguidos a lo largo del capítulo. Luego, en el primer apartado, se estudió la focalización del relato y, para precisar dicha perspectiva, se propuso la noción de cita/*doxa* con el propósito

de explicar la formulación ficcional de la *Nachträglichkeit*, al tiempo que se analizó el motivo de la búsqueda para delimitar la representación del *après coup*; así mismo, se planteó que ambas operaciones simbolizan los procesos de la memoria y la vinculación inextricable entre trauma personal y colectivo. Más adelante, se analizó la estructuración peculiar y significativa de la novela, con el fin de exponer una deconstrucción *unheimlich* de la noción de «archivo», que resultó de mucha utilidad para visibilizar todos los procedimientos ocurridos en el subtexto de libro, cuya función es aludir aquello que la novela no quiere decir, pero al mismo tiempo determinar lo que se dice palmariamente. De acuerdo con lo anterior, el caudal de significados que componen la compleja figuración del archivo, en *El material humano*, se concreta en la forma de una «metáfora paroxística» de lo siniestro, en donde se circunscriben, símbolos, sueños, obsesiones y peligros dispuestos todos en repeticiones automatizadas e irrestrictas, con las cuales se ordenan las imágenes insoportables que componen al ominoso encuentro con lo real, sucedido después de la experiencia de un acontecimiento traumático. Cada una de estas aproximaciones mostró que, en el profundo espesor del texto, se articula una compleja manera de plantear, tanto la postura discursiva del autor, como la minuciosa articulación de la forma estética y composicional del libro de Rey Rosa. Al tiempo, se demostró que la poética descrita en esta tesis opera, en el relato, como la condición que hace posible los sentidos que dotan de significado al texto.

En el siguiente capítulo, se analizará de manera conclusiva *Los ejércitos*, novela escrita por el autor colombiano, Evelio Rosero, para trazar los vínculos entre los hallazgos de la poética de lo siniestro que fueron encontrados en las poéticas de *Insensatez* y *El material humano*, con las particularidades de una novela perteneciente a una tradición distinta y, además, compuesta por objetos estéticos diferentes a los expuestos hasta este punto.

CAPÍTULO V: EL CADÁVER ES EL MENSAJE. MATERIAS PRIMAS DE LA POÉTICA DE LO SINIESTRO.

En su ensayo, *Los muertos indóciles* (2013), Cristina Rivera Garza se pregunta: «¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?». ¹ Hay dos posibles respuestas a estos cuestionamientos. La primera es que el reto principal consiste en evitar la producción de objetos simbólicos estereotipados, tales como la porno-miseria, la ficción de explotación y las escrituras maniqueas-moralizantes, porque éstas son prefiguraciones susceptibles a integrarse en los *mass media* y en el consumo rápido que ofrecen las instituciones e industrias culturales, las cuales terminan por adocenasar la gravedad del problema. Para ello, diversos autores se enfocan en la forma artística de su obra y mediante estrategias de distinto tipo –ya sea emitiendo denuncias soterradas, evitando la transparencia del lenguaje, socavando la posición del yo lírico, derrotando las expectativas del lector, alterando el orden de la enunciación y complejizando la representación– anhelan construir una especificidad literaria coherente con la situación atroz planteada por la ensayista mexicana.

La segunda, es que la materialidad mortuoria de donde se obtiene el reflejo artístico, no sólo debe entenderse en su sentido figurado –ya como las perspectivas finiseculares donde fueron categóricamente anunciadas las muertes del autor, la historia y el sujeto; ya como una figuración misma del libro entendido como un cuerpo sin vida, dispuesto a animarse

¹ C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, p. 19.

mediante el acto de lectura—, sino también desde la reciedumbre de su sentido literal: en la era del neoliberalismo, la realidad de donde el autor desprende su objeto estético y crítico está compuesta de muertos que reclaman una voz mediante el hecho literario. Al considerar esa posibilidad, cobran un sentido diferente los versos escritos por Quevedo desde la torre, que dicen: «vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos»,² por cuanto no sólo refieren a la especial comunión de lectura con los autores clásicos que sugiere el poeta, sino también pueden entenderse desde una perturbadora y siniestra literalidad. Aunque estos lúgubres coloquios no constituyan un motivo novedoso, porque ya desde el renacimiento Petrarca escribía cartas a un Cicerón muerto y Dante atravesaba el infierno con un Virgilio fallecido, pensar las escrituras por y para los muertos, enfocadas en establecer ese fúnebre diálogo con los vivos, repercute directamente en posibilidades de lectura inusitadas, éticas y estéticas, en donde se ponen en el centro de la reflexión problemas tales como lo real, el duelo, el trauma y la capacidad de elaborar imágenes siniestras, como las que se presentan en las ficciones que se estudian en esta tesis.

² Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grades almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
que la lección y estudios nos mejora.

F. de Quevedo, *op. cit.*, pp. 253.

Vistas en paralelo, aunque respetando la dimensión única que le corresponde a cada cual, *Insensatez* y *El material humano* son novelas circunscritas a las descripciones hechas líneas atrás: el lugar de enunciación de ambas determina sus formas artísticas específicas orientándose hacia una introspección, poniendo en práctica dinámicas de ocultar y mostrar, construyendo modos peculiares de pensar la memoria, estableciendo maneras de escribir el trauma y, finalmente, presentando materias primas de lo siniestro, entendido como lo que la novela no quiere decir, pero condiciona aquello que dice.

Ambas también mantienen diálogos conflictivos con los muertos dentro y fuera de la ficción, ya sea mediante la reelaboración, corrección y escritura del informe REMHI, en *Insensatez*, o bien, a través del sentido nuevo y perturbador que adquiere el Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala, tras las búsquedas y derrotas padecidas por el escritor, en *El material humano*. En la novela de Castellanos Moya, el narrador está internamente dialogado porque progresivamente se convierte en la suma de los lamentos hacinados en el informe que corrige y, por lo mismo, la unidad del relato va fracturándose conforme también se rompe la psique del personaje —«Yo no estoy completo de la mente», el *incipit* del libro, no sólo es empleado como imagen poderosa para dar sentido a la ficción, sino que también la ordena y articula. La estabilidad y la focalización en ese yo cerrado en sí mismo va cediendo al asedio fantasmagórico y fantasmático de las voces inscritas en el informe, hasta el punto en que el narrador pierde toda capacidad de dar sentido a los sucesos.

Por su parte, en la novela de Rey Rosa, el lenguaje del narrador coordina diferentes formas discursivas y de escritura —unas letradas, otras descriptivas y varias informativas— en donde se mantiene un tono estable, hasta que se ve amenazado por los embates de la trama; no se dice su nombre, pero nunca deja de ser él, es decir, mantiene un registro que le otorga

identidad y, al tiempo, poder sobre lo narrado; esa misma voz pretende arrancar un horror secreto a las citas/*doxas*, los saberes dentro y fuera de los documentos y los laberínticos sistemas de clasificación de archivos, puestos en diálogo a partir de las diversas libretas, hojas y cuadernos con las cuales se articula el libro que tenemos en las manos, pero sus afanes fracasan y termina en medio del terror. Un archivo dentro del archivo, ubicados ambos al centro de un espacio pletórico de violencia simbólica en donde el «sadismo histórico» o el «realismo sádico» son la regla y no la excepción.

La distancia entre ambas novelas radica precisamente en el diálogo establecido con los muertos, por cuanto en la primera éste aparece en la forma de reclamos tremebundos hacia el personaje-narrador, similares a los que emplean las Euménides para atormentar a Orestes; mientras que en la segunda, la conversación aparece insinuada en la investigación a los archivos –desde la biblioteca universal, hasta las misteriosas montañas de documentos laberínticos de la Policía Nacional Guatemalteca– arredrando al personaje mediante una solapada impronta de paranoia y frustración. De manera paradójica, aquella distancia se fragua con el subtexto siniestro, una forma viva y específica de conocimiento que pone en marcha la producción poética de imágenes ominosas, con las cuales estas novelas organizan sus saberes y dan cuenta de los problemas ocurridos en la realidad.

Como se ha visto, los hallazgos encontrados en los libros que conforman el corpus de esta investigación son respuestas a los retos planteados por Rivera Garza al principio de este capítulo. Sin embargo, ¿qué otras ficciones reelaboran un presente traumático y dialogan con sus muertos, sin caer en la tentación de reproducir los grandes estereotipos de una violencia convertida, a fuerza de su mercantilización, en significante vacío? ¿Es posible encontrar en tales textos evidencia de las poéticas de lo siniestro? La tradición de las obras

latinoamericanas que se preguntan por las posibilidades de escritura en medio de la catástrofe es vasta y de muy antigua estirpe, por cuanto el origen mismo de la literatura del subcontinente es dialógico, heterogéneo, conflictivo y violento a decir de Cornejo Polar; sin embargo, el faro que orienta a esta tesis se compone de los parámetros encontrados hasta ahora, y apunta hacia un último ejemplo que no pretende cerrar las reflexiones, sino extender la discusión hacia otras posibilidades.

En un sugerente artículo titulado «El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia», Castellanos Moya expone sus ideas en torno a las relaciones entre la escritura y el horror vivido en buena parte de la región que nos ocupa. En sintonía con otros escritores cercanos a sus intereses estéticos –Juan Cárdenas y Juan Gabriel Vásquez, entre otros– para el salvadoreño la reflexión estética sobre el correlato con la realidad no debe centrarse necesariamente en la tumultuosa actualidad, porque el decir de la literatura es alegórico, conjetural y no apunta a la reproducción de los acontecimientos destemplados de un mundo ominoso, más bien se refracta y termina por mostrar algo más: un subtexto que emerge sin morigeraciones desde lo oculto y coloca en el centro de la mirada aquello que apenas se puede soportar. Para ilustrar sus ideas y su postura crítica, el autor de *Insensatez* se enfoca en el siguiente libro:

Una novela del colombiano Evelio Rosero, titulada significativamente *Los ejércitos*, refleja con virtuosismo literario esta cotidianidad de violencia sin los viejos referentes de dictadura, revolución, orden o justicia. Un anciano profesor jubilado narra su vida en un pueblo asolado por las incursiones de tres ejércitos enemigos que combaten entre sí, y que mantienen a la población bajo el terror, el secuestro y la matanza; puede tratarse de los ejércitos del gobierno, la guerrilla y de los paramilitares, pero Rosero no se detiene en esos detalles, que las siglas ahora nada importan, porque tampoco nada importan las diferencias entre los tres

ejércitos para el anciano narrador y los habitantes de ese poblado, civiles víctimas de la impunidad, hundidos en el mayor de los desamparos.³

Evelio Rosero Diago⁴ es un autor colombiano que escribe la historia antes referida. Con una evidente impronta de *Pedro Páramo* en la fábula y el estilo,⁵ su libro narra la perplejidad e impotencia con que un anciano maestro, llamado Ismael Pasos, presencia e intenta comprender la destrucción de su pueblo. De manera muy similar a como Juan Preciado no puede hacer nada ante la voracidad con la que los murmullos lo devoran, Ismael tampoco puede evitar la ineluctable desaparición y muerte de todos sus vecinos y seres queridos. El relato es autodiegético, cerrado en sí mismo, y los eventos que constituyen a la trama están narrados por una voz que va desestabilizando y disociando su identidad, conforme avanza la destrucción de todo el entorno. Pero ése no es el único problema de la perspectiva: el tiempo de la narración es incierto –no se sabe si los acontecimientos suceden en un presente similar al que está fuera de la ficción, o bien, en un pasado inmediato–, así como tampoco hay precisión en el espacio –San José, el lugar donde todos los acontecimientos ocurren, se percibe fuertemente latinoamericano, pero no posee ningún rasgo que lo arraigue a un país específico. El deletéreo final deja al personaje observando la

³ H. Castellanos Moya, «El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia», *Las metamorfosis del sabueso*, p. 32.

⁴ La cuarta de forros de la edición de *Los ejércitos* publicada por Tusquets-Maxi en 2017, en México, dice sobre el autor lo siguiente: «Evelio Rosero (Bogotá, 1958) es autor de la trilogía “Primera vez”, integrada por *Mateo solo* (1984), *Julia los mira* (1986) y *El incendiado* (1988, II Premio Pedro Gómez Valderrama a la mejor novela colombiana publicada en el quinquenio 1988-1992). Sus novelas *Señor que no conoce la luna* (1992), *Las muertes de fiesta* (1995), *Plutón* (2000), *Los almuerzos* (2001), *En el lejero* (2003), *Los ejércitos* (2007) y sus libros de relatos *Las esquinas más largas* (1998) y *Cuento para matar un perro y otros cuentos* (1989) han sido tema de estudios y de tesis. En 2006 obtuvo en Colombia el Premio Nacional de Literatura.» Sus últimas novelas son: *La carroza de Bolívar* (2012), *Plegaria por un papa envenenado* (2014), *Toño Ciruelo* (2017) y, más recientemente, *Casa de furia* (2021).

⁵ Para muestra, un diálogo de la novela que el protagonista sostiene con el anciano Claudino: «-Quién es. -Soy yo. Ismael. -Ismael Pasos. Entonces no te has muerto. -Creo que no. De modo que ambos pensábamos lo mismo: que estábamos muertos», *Los ejércitos*, pp. 44. A partir de esta referencia, todas las veces que se citen fragmentos de la novela se indicarán las páginas mediante paréntesis.

atroz violación al cadáver de la mujer más hermosa y deseada del pueblo, al tiempo que también lo sitúa en la mira de todas las armas que portan los ignominiosos ejércitos implacables. ¿Desde dónde observa y narra Ismael Pasos la crónica de la catástrofe? ¿Por qué es el único que sobrevive a la destrucción? ¿Habla desde la muerte o desde el olvido?

Como en otras novelas de Rosero, *Los ejércitos* intenta representar la herida abierta, el dolor, la angustia, el trauma y la tensión entre ética y estética, valiéndose de técnicas de composición que combinan escrituras aparentemente testimoniales con formas discursivas de delirio e introspección. Todo lo anterior crea un objeto estético que explora las enrevesadas vinculaciones entre muerte y erotismo, voyeurismo y violencia, ética y catástrofe, política y estética, con la finalidad de desestabilizar el relato del pasado y cuestionar al presente desde sus fisuras.

La problematización de la violencia que encomia Castellanos Moya en esta novela también debe mucho a la influencia de García Márquez quien, en una reflexión sobre las atrabiliarias novelas colombianas de los setenta, concluye que el objeto estético de toda ficción preocupada por la catástrofe, no debe concentrar su decir en los aviesos y repulsivos signos de la crueldad y corrupción, sino en el sentimiento que ésta provoca a los que padecen sus rigores. Al comentar *La peste* de Camus, el autor de *Cien años de soledad* destaca la manera como el escritor franco-argelino refracta los horrores de la enfermedad mediante la focalización en la angustia vivida por los desdichados habitantes de Orán: «el drama no eran los viejos tranvías que pasaban abarrotados de cadáveres al anochecer, sino los vivos que les lanzaban flores, desde las azoteas, sabiendo que ellos mismos podían tener un puesto

reservado en el tranvía de mañana.»⁶ A su vez, el colombiano insiste en la ruta de ese sentido refractado para desprenderle a la novela un significado oculto: «El drama no eran los que escapaban por la puerta falsa del cementerio —y para quienes la amenaza de la peste había por fin terminado— sino los vivos que sudaban hielo en sus dormitorios sofocantes sin poder escapar de la ciudad sitiada.»⁷ Finalmente, para García Márquez ése decir de la literatura, impredecible y oblicuo, anuncia con figuraciones y alegorías aquello terrible que requiere de un ejercicio poético y ficcional para poder ser pensado: «Sin duda, Camus no vio la peste. Pero debió sudar hielo en las terribles noches de la ocupación, escribiendo editoriales clandestinos en su escondite de París, mientras sonaban en el horizonte los disparos de los nazis cazando resistentes.»⁸

Aunque la novela de Rosero no pertenece a la tradición centroamericana, sino a la colombiana, es pertinente traerla a discusión aquí porque, a grandes rasgos, mantiene coincidencias de diverso tipo con las obras estudiadas: de manera similar que en *Insensatez* y *El material humano*, reelabora artísticamente un presente tumultuoso a partir de una mirada masculina que, tras los acontecimientos sucedidos, se va desestabilizando hasta perder todo rastro de sentido; la postura discursiva demuestra una franca desilusión frente a las ideologías de derecha e izquierda, con el propósito de dar prelación a una voz que construye la experiencia del dolor; el personaje principal es un maestro, es decir, alguien capaz de administrar, gestionar, detentar, producir y divulgar conocimiento, al igual que pasa con el corrector de estilo de la novela salvadoreña y el personaje-escritor de la guatemalteca; hay una constante disputa entre el deseo erótico y la pulsión de muerte en los tres personajes

⁶ G. García Márquez, «Dos o tres cosas sobre “la novela la Violencia”» en Jacques Gilard (comp.), *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)*, pp. 726-731.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibid.*

principales, así como también éstos se encuentran en el centro de un espacio que desborda violencia omnímoda y oblicua; y, finalmente, tal como ocurre en las novelas centroamericanas reunidas aquí, *Los ejércitos* también anhela establecer una compleja conversación con los difuntos que conforman todo el lugar de enunciación, convocando menos una ficción estereotipada y moralizante, que consiguiendo un texto de estructuración poética compleja, con un yo lírico disociado que construye a los otros mediante subjetividad, complejiza la representación, ordena los saberes tomando como base la lógica del trauma, estrella el tiempo en un instante iterativo y, como se caracterizará en los siguientes apartados, se articula mediante un subtexto siniestro que detenta lo que el libro no quiere decir, pero condiciona lo que de facto dice.

Estas coincidencias no están vinculadas por eslabones clásicos tales como la región, nación, historia o generación –que han sido valiosas herramientas para la crítica literaria latinoamericana⁹– porque se vinculan y desvinculan a partir de rasgos comunes al interior de sus respectivas poéticas. De manera similar a como si se tratara de aspectos comunes en la fisionomía corporal entre parientes, estas novelas poseen aquello que Wittgenstein denominó «aires de familia»,¹⁰ es decir, una concepción que permite formular conexiones de diverso tipo entre grupos heterogéneos:

⁹Vid. «Un nuevo espacio simbólico de intelección» en L. Weinberg, *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*, pp. 192-204.

¹⁰ Dice Isidoro Reguera en su estudio crítico al volumen que contiene los tres títulos: *Tractatus Logico-Philosophicus*, *Investigaciones filosóficas* y *Sobre la certeza*, editado por Gredos, lo siguiente: «Parecido de familia (*Familienähnlichkeit*): Concepto fundamental en el segundo Wittgenstein. Manifiesta claramente su modo analógico de pensar: frente a la ilusión de que hay conceptos esenciales, claramente separables o definibles, o de que hay algo común a todas las instancias de un concepto que fuera la única característica general definitoria de su objeto, Wittgenstein contrapone la convicción de que los conceptos se cruzan y encabalgan en innumerables usos de palabras en juegos de lenguaje diferentes, o, dicho de otro modo, que los objetos que caen bajo un mismo concepto no tienen necesariamente una propiedad común, sino que entre ellos, como en una familia, los diferentes miembros se asemejan en diferentes aspectos y difieren en otros. Entre ellos existe una complicada red de semejanzas y desemejanzas que se solapan y entretejen y que son las responsables

Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos «juegos». Me refiero a juegos de tablero, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etcétera. ¿Qué hay común a todos ellos? [...] verás semejanzas, parentescos y por cierto toda una serie de ellos [...] Podemos ver cómo los parecidos surgen y desaparecen. Y el resultado de este examen reza así: vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. [...] No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión “parecidos de familia”; pues es así como se superponen y entrecruzan los diversos parecidos que se dan entre los miembros de una familia: estatura, facciones, color de los ojos, andares, temperamento, etcétera, etcétera.¹¹

Aunque en esta investigación no se desea profundizar en la complejidad filosófica del pensamiento de Wittgenstein, sí se inspira en la conceptualización antes escrita para diseñar un espacio dinámico que abarca a los tres textos del corpus, en donde se presentan oposiciones, tensiones y conflictos. Los «aires de familia» que estriban entre *Insensatez*, *El material humano* y *Los ejércitos* establecen una lógica de conexión que consigue agrupar los

del uso de una misma palabra en los casos más dispares. Frente a la pretendida identidad de antes, mera semejanza práctica ahora.», p. CXIX.

¹¹ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p. 227. La traducción hecha por Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines en la versión de Gredos refiere a los *Familienanlichkeit* como «parecidos de familia», sin embargo, por ser una noción que a la vez recupero de la investigación citada en el texto de Weinberg, opto por la resolución que ella elige, «aires de familia», para el desarrollo de las ideas que propongo en esta tesis. El original dice lo siguiente: «66. Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir «Spiele» nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam?—Sag nicht: «Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht 'Spiele'»—sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist.—Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!—Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren.—Sind sie alle *unterhaltend*? Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren, oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patienen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel.

Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen, Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.

67. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort «Familienähnlichkeiten»; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. [...].», *ibid.*, p. 226.

distintos rasgos de sendas obras, según los tipos de semejanza que puedan encontrarse en sus respectivas especificidades. En palabras de Liliana Weinberg:

Recordemos que la concepción de “aires de familia” permite lograr agrupamientos complejos de elementos heterogéneos, a partir de coincidencias de diverso tipo. Así, puede haber afinidades de cierto tipo entre la estructura de una obra *a* y la obra *b*, a la vez que afinidades estilísticas entre el autor de *b* y el de *c*, o afinidades ideológicas entre las propuestas de las obras *c* y *d*, etcétera [...] Esta noción permite también establecer de manera dinámica nexos entre la literatura de García Márquez y la de Toni Morrison, quien declara la importancia que la lectura de la novela del autor colombiano tuvo para su propia experiencia escritural [...] La noción de “aires de familia” permite enlazar de manera dinámica distintos órdenes de la experiencia literaria, desde el íntimo momento del hallazgo de un autor que resulta decisivo para otro autor, y éste convierte su “influencia”, hasta el hecho de compartir preocupaciones de época [...] ¹²

Al trasluz de lo expuesto, importa menos si las obras que se dan cita en esta última parte de la tesis tienen una tradición lingüística o nacional ¹³ bien trazada entre ellas, o bien, si pertenecen a una misma corriente estilística y estética: lo más relevante es que están vinculadas mediante una familiaridad compuesta ya por afinidades electivas entre escritores; ya por actos de reconocimiento que hacen los autores después de haberse leído entre sí; ya por preocupaciones respecto de los principales debates que circunscriben al campo; ya por asombrosas similitudes que sorpresivamente se encuentran de un libro a otro. Por lo anterior, la familiaridad –un concepto sumamente oportuno al momento de plantear análisis literarios inspirados en nociones psicoanalíticas– paradójicamente reúne a los textos desde el común interés por tratar el subrepticio extrañamiento característico de lo siniestro, por lo tanto, debe ser comprendida para fines del presente estudio como una herramienta privilegiada, con la

¹² L. Weinberg, *op. cit.*, pp. 205-206.

¹³ Deslindo la investigación de lo correspondiente al fenómeno de las «literaturas postnacionales», porque el objeto crítico de mi estudio no se relaciona con dicha idea.

que se traza un marco de lectura común para el análisis e interpretación de los libros aquí reunidos.

Sobre esa base, para establecer el análisis de la novela, desbrozar sus posibles parentescos con los otros libros que integran el corpus, detectar las características de la representación del trauma y, finalmente, alambicar las materias primas que integran el subtexto siniestro, se parte de lo siguiente: ¿Cómo reelabora artísticamente *Los ejércitos* la escritura en medio del horror? ¿Qué relación establece el narrador con el presente catastrófico representado en el relato? ¿Cómo organiza el saber y de dónde lo obtiene? ¿Cómo se establece la relación entre el narrador y los otros? ¿Qué papel juegan los muertos dentro y fuera de la ficción?

V.1. Los ojos hidrónicos de Ismael.

«Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más
aun más mirarte deseo.
Ojos hidrónicos creo
que mis ojos deben ser;
pues cuando es muerte el beber,
beben más, y desta suerte,
viendo que el ver me da muerte,
estoy muriendo por ver.»

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA
La vida es sueño

Desde la tradición latina, el motivo de la mirada ha sido fuente de inspiración para muchos poetas que desean representar la importancia de la comunicación silenciosa que existe entre dos individuos. Contemplar al otro es una forma de conocer, pero al mismo tiempo, de poseer aquello que se anhela, de tal manera que la vista es un importante motivo amoroso que opera

ya para ilustrar un escaqueo amoroso, ya para dar cuenta de una frustración, ya para apoderarse del objeto ambicionado.

Lo anterior también puede comprobarse desde terrenos simbólicos y atávicos como los que estudia el psicoanálisis, porque, como se desarrolló en el segundo capítulo de esta investigación, tanto Freud como Lacan identifican a los ojos con las ventanas del inconsciente, por las que el deseo aparece como el vector que motiva los actos del sujeto, al tiempo que también constituyen las partes del cuerpo creadoras del fantasma que funciona de señuelo para todas las acciones llevadas a cabo por un individuo. Es a través de los ojos que el fantasma hace creer al sujeto que puede alcanzar sus anhelos, aunque éstos sean inaprensibles. De acuerdo con lo anterior, la obstrucción de la mirada o la destrucción de los ojos equivalen a la castración, por cuanto ambos órganos son las vías de acceso al placer. Por esta razón, en «El arenero» de Hoffman, los momentos más siniestros de Nathanael ocurren, primero en su infancia, cuando el terrible Hombre de Arena lo captura y le amenaza con arrancarle los ojos y, el segundo, cuando Splanzani y Coppola desmiembran a la desdichada muñeca Olimpia, haciendo saltar de sus cuencas dos repulsivas esferas de madera. A esto último hay que añadirle que, en su sentido simbólico, estas partes del cuerpo no sólo representan la puerta de acceso al goce, sino que también constituyen una protección para el sujeto, o bien, son «como los dientes, la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante; las torres y la muralla, respectivamente, de la “ciudad interior”.»¹⁴

La asimilación de los ojos como bocas –pensando en esa extraña comparación con los dientes que indica Cirlot en la cita mencionada– es una sinestesia que dio cabida a otras

¹⁴ E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 306.

figuraciones tales como imaginar que el amante bebe la imagen del ser amado por la vista,¹⁵ porque las facultades propias de la boca –comer, beber, besar–, se extienden a la naturaleza de los órganos oculares, de modo que la liquidez y la bebida, entendidas como otras formas de referir a las lágrimas, se añaden a las funciones poéticas de la mirada. Así sucede con el soneto «Comunicación de amor invisible por los ojos» de Quevedo, en donde el poeta asimila los párpados con los labios y los besos con la fuerza de la vista, hasta llegar a la idea de la insaciabilidad fatal: «Tus bellezas, hidrónicos, bebieran, / y cristales, sedientos de cristales; /de luces y de incendios celestiales, / alimentando su morir, vivieran.»¹⁶ Sobre esa base, beber la efigie del amado convoca a la hidropesía, porque consumir el objeto del deseo, al tiempo que regocija y da vida, provoca que el amante muera de voracidad. Igualmente sucede en el diálogo de Segismundo que figura como el epígrafe de este apartado, ya que el cautivo y atribulado héroe de *La vida es sueño* también confiesa dolorosamente que el acto de observar a Rosaura lo embriaga de placer, lo mismo que le conduce fúnebremente a su final inexorable.

¹⁵ La tradición de este motivo literario puede rastrearse desde Platón, porque en Fedro refiere a una contemplación visual de «la belleza ideal que sacia el alma del amante.» Para mayor información sobre el motivo de los ojos hidrónicos, ver R. Barragán, «Ojos hidrónicos: el ciclo líquido del amor», Consultado el 29 de marzo de 2021 en <https://artgraffitieditorial.com.mx/2019/11/15/ojos-hidronicos-el-ciclo-liquido-del-amor/>

¹⁶ Si mis párpados, Lisis, labios fueran,
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos, que al sol miran caudales
águilas, y besaran más que vieran.

Tus bellezas, hidrónicos, bebieran,
y cristales, sedientos de cristales;
de luces y de incendios celestiales,
alimentando su morir, vivieran.

De invisible comercio mantenidos,
y desnudos de cuerpo, los favores
gozan mis potencias y sentidos;

mudos se requebraran los ardores;
pudieran, apartados, verse unidos,
y en público, secretos, los amores.

F. de Quevedo, *op. cit.*, p. 644.

Despojada del trasfondo amoroso, la extraña y perturbadora imagen que deja la sinestesia convocada –bocas donde debería de haber ojos– recuerda mucho a las trasmutaciones fantasmáticas que dan cabida a lo siniestro y que fueron ampliamente desarrolladas en el primer capítulo de esta investigación. La vida y la muerte espoleadas por el deseo que se desborda de los ojos, conforman una paradoja que cobra materialidad en la metáfora paroxística de la mirada compulsiva y violenta hacia el objeto anhelado.

Desde una coordenada temporal mucho más próxima, es posible reconocer en la mirada de Ismael Pasos una actualización del motivo mencionado, pero no sólo con el fin de elaborar figuraciones sobre las crueldades del amor, sino también con el propósito de plantear los procedimientos con los que, a partir de la mirada del personaje principal, se construye y paradójicamente también se destruye al otro en el heterocosmos del texto. Al inicio de la novela, el anciano profesor se encuentra en la cima de una escalera recostada contra el muro que delimita su casa, contemplando con fruición el jardín de los vecinos. Como un centro panóptico, el personaje principal observa con una perspectiva modalizada una escena familiar de goce y calma en donde el esposo toca plácidamente la guitarra, la hijastra lava los trastes con vigor, el hijo observa la belleza juvenil de su hermanastra y la madre completamente desnuda se repantinga en una manta, disfrutando del sol. Este cuadro de costumbres, capturado en la deseosa mirada del anciano, se circunscribe a la figura exuberante e irresistible de Geraldina, la mujer desnuda, con quien los ojos hidrónicos de Ismael terminan estableciendo una comunicación invisible:

Cuando me habló ya ella había sentido en la mitad de un segundo que yo no la indagaba en los ojos. De pronto descubría que como un torbellino de agua turbia, repleto de quién sabe qué fuerzas –pensaría ella–, en su interior, mis ojos sufriendo atisbaban fugazmente hacia abajo, al centro entreabierto, su otra boca a punto de su voz más íntima:

“Pues mírame”, gritaba su otra boca, y lo gritaba a pesar de mi vejez, o, más aún, por mi vejez, “mírame, si te atreves”. (18)

Nada en el entorno consigue establecer un diálogo tan eficaz con el viejo, como la escena mencionada. Mientras tanto, del otro lado del muro, en el patio de Ismael, sus gatos parecen decirle algo que él no entiende, su esposa Otilia lo observa con menos placer que vergüenza, reclamándole silenciosamente con una mirada entristecida; los peces de su estanque se mueven de formas que él intuye significativas, pero no alcanza a desprenderles ningún sentido.

La escopofilia con la que el maestro bebe la imagen desnuda de Geraldina es el único consuelo que le queda, porque también convoca al motivo clásico del viejo enamorado,¹⁷ el cual plantea las imposibilidades de una relación inadecuada entre un individuo impotente por su ancianidad y su proximidad con la muerte, con otro en la plenitud y fertilidad de la vida. Por la desproporción que caracteriza a dicho tópico, éste conduce generalmente a la comicidad, sin embargo, en *Los ejércitos* se subvierte de forma siniestra porque al final Geraldina es asesinada, mientras que Ismael sobrevive y permanece impertérrito bebiendo con horror y soterrada fascinación la oprobiosa violación al cadáver de ésta. La forma de contemplar del viejo enamorado, entonces, pasa de los labios marchitos que besan a través de los rayos visuales, a los dientes que muerden con voracidad y culpable placer.

A su vez, la visión, el erotismo y la muerte están inextricablemente unidos en la poética de la novela, porque cada vez que Ismael cae presa de las ensoñaciones lujuriosas, sobreviene un acontecimiento de extrema violencia que altera el orden de los sucesos ocurridos en el desarrollo de la trama. Tal es el caso del caudal de recuerdos traídos a la

¹⁷ E. Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, p. 385.

mente del personaje –después del estimulante *locus amoenus*– con los que evoca el instante cuando vio por primera vez a su esposa en una parada de autobuses. Esta analepsis no convoca una escena romántica convencional, sino que está teñida de horror porque se sigue de un terrible asesinato intempestivo. Presa del terror, Ismael corre a los baños más cercanos y ahí se encuentra con Otilia semidesnuda a punto de emplear el sanitario.

Le dije un “perdón” angustioso y legítimo y cerré de inmediato la puerta con la velocidad justa, meditada, para mirarla otra vez, la implacable redondez de las nalgas tratando de reventar por entre la falda arremangada, su casi desnudez, sus ojos –un redoble de miedo y sorpresa y un como gozo recóndito en la luz de las pupilas al saberse admirada. (23)

Muerte, desnudez y residuos excretados se amalgaman significativamente en el voyeurismo del personaje, hasta volverse una fuente productora de subjetividad, cuya impronta es fuertemente viril por cuanto se compone de grandes lugares comunes de la estimulación masculina –la vagina figurada como una indomable boca amenazadora, el voyeurismo entendido como una forma de seducción, la descripción de la mujer como un objeto sexual, los incontenibles sueños diurnos que trastocan toda la percepción del entorno.

Bien considerado todo, esta subjetividad también hace las veces de voz narrativa y se vuelve una dialéctica que va de lo interior hacia el exterior, con la que se expone cómo el caos íntimo es un reflejo especular del entorno circundante. Esta oscilación va de lo público a lo privado y determina toda la percepción de los acontecimientos del relato, tiñéndolos de un *ethos* erótico que construye tanto al entorno, como a todos los otros pobladores del espacio de la ficción que se cruzan con la mirada voraz del protagonista. La violencia y el placer fantasmáticos, además, constituyen la hidropesía ocular que termina en aojamiento, porque Ismael ya no sólo se vuelve un oráculo de muerte, sino que termina invistiéndose de ésta al

momento de desear siniestramente poseer a la mujer anhelada tan solo al contemplarla: «Avanzo detrás de Geraldina, [...] mis ojos explorando involuntariamente [...] el acaso inclemente deseo de ser poseída cuanto antes, aunque sea por la muerte ¿yo mismo? para olvidarse un instante del mundo, aunque sea por la muerte.» (19).

A su vez, las coordenadas que dicta el narrador para la lectura de la novela vuelven a cada lector en un *voyeur* que sigue con hidropesía el errático, inapropiado y premonitorio erotismo del protagonista, hasta comprobar que el deseo propulsor, presa de la violenta subjetividad masculina, se cumple pero no de la manera en que originalmente se había concebido: surge como una explosión de lo orgánico, lo abyecto, lo concupiscente y lo muerto. Para ilustrar lo anterior, hay que recapitular: Ismael comienza su relato contemplando con ansia a Geraldina, bebe sediento su imagen y anhela secretamente poseerla, aunque su vergüenza lo convence de la desproporción e imposibilidad que esto implica. Sus ensoñaciones lujuriosas están inexorablemente vinculadas con sucesos catastróficos que no sólo deben entenderse como signos ominosos del desastre, sino también como violentas figuraciones de su subjetividad masculina, que torna a sus párpados-labios en ojos-bocas dentadas y feroces. Conforme avanza el relato, los ejércitos mortuorios extienden su manto, desaparecen a Otilia y el único refugio para el anciano profesor es su voyeurismo, con el cual se encierra en sí mismo. Pero la estrategia falla y el espacio se destruye, llevándose consigo no sólo a las personas, sino también al sentido de las cosas. El deseo, entonces, se vuelve un significante vacío, se trastoca y persigue señuelos siniestros que conducen al sujeto hacia el anhelado sueño sexual de poseer al objeto de su obsesión, pero tras la destrucción del orden y la incapacidad de comprender los sucesos ocurridos, dicho anhelo cobra proporciones aterradoras y demanda una expectación sin morigeraciones,

de la misma manera que el personaje creía que la vagina de la mujer exigía a los ojos del anciano que éste la contemplara con destemplada y absoluta convicción. Por esta razón, el deseo se vuelve un fantasma siniestro que se instala en el centro de la mirada del protagonista, mostrando imágenes que no se pueden soportar: Ismael vestido de muerte, vuelto todos los hombres, todos los soldados, posee a Geraldina en la muerte, bebiendo con los ojos el veneno de su cuerpo descompuesto, otrora vivo, rozagante y admirado; mirando-devorando con frenesí, repugnancia y tremor cómo irrumpe la promiscuidad de lo oral en la vista y la belleza con el excremento.

En concordancia con lo anterior, la orientación intimista, la oscilación de lo privado a lo público a partir de la construcción del relato desde la mirada sedienta e insaciable del personaje, la subjetividad violentamente masculina que funciona como filtro a través del cual el lector accede a lo narrado y, además, el siniestro cumplimiento del deseo, conforman una nueva manera de entender la focalización siniestra de la dicción de esta novela. Los ojos como bocas voraces, violentos, hidrópicos, que devoran al objeto de su afecto destruyéndolo y provocando la muerte de quien los porta, son otra manera de representar la castración en la ficción y de ese modo, forman parte de las materias primas que componen el subtexto ominoso que espolea el sentido de la novela.

V.2. La voz del trauma.

Como se mencionó en el primer capítulo, Cathy Caruth retoma de Freud el comentario que éste hizo al poema épico *Gerusalemme liberata*, para ilustrar mediante una imagen literaria la naturaleza del trauma. La traducción de Luis López Ballesteros dice así:

El héroe, Tancredo, dio muerte sin saberlo a su amada Clorinda cuando ella lo desafió revestida con la armadura de un caballero enemigo. Ya

sepultada, Tancredo se interna en un ominoso bosque encantado, que aterroriza al ejército de los cruzados. Ahí hiende un alto árbol con su espada, pero de la herida del árbol mana sangre, y la voz de Clorinda, cuya alma estaba aprisionada en él, le reprocha que haya vuelto a herir a la amada.¹⁸

El pasaje representa poéticamente la naturaleza del impulso coercitivo de la repetición, cuya autonomía absoluta e irrestricta compone, de acuerdo con Oyarzún, el sentido riguroso de lo siniestro y, además, según las aportaciones de Caruth, también ilustra la construcción de una voz fantasmagórica que no sólo atormenta al sujeto, sino que responde a la experiencia de la congoja. De la reflexión anterior se desprenden dos perspectivas para analizar la representación del trauma en la escritura: La primera, estructural, se constituye por frecuencias iterativas, analepsis, prolepsis y parapaxias, que son procedimientos ficcionales para simular tanto la forma repetitiva y automatizada del *acting out*, como los desajustes temporales de la *Nachträglichkeit* y el *après coup*. La segunda, temática, puede ser entendida como el balcón desde donde el lector atestigua la materialización poética de los acontecimientos traumáticos ocurridos en la novela, tales como el colapso en el entendimiento dejado por la violencia del suceso, o bien, el intento por comprender ese vacío a pesar de la dificultad que implica la tarea; con ello, se construye la «voz del trauma», entendida como otra «metáfora paroxística» de lo siniestro, que permite dar sentido a las cuentas del pasado desde las facultades estéticas del hecho literario.

En lo correspondiente a la estructura de lo narrado, las novelas de Rosero suelen organizarse mediante cuatro ejes principales: «1) el espacio ambiguo de la casa; 2) la percepción de un *locus amoenus* (espacio de bienestar) también ambiguo; 3) la presencia de

¹⁸ C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, apud D. LaCapra *op. cit.*, p. 187.

una temporalidad que se percibe inicialmente como inalterable; y, 4) la presencia de la muerte». ¹⁹ El ritmo de los acontecimientos se espolea cuando sucede un incidente que altera o hasta destruye al *locus amoenus*²⁰ inicial y, con ello, la violencia devora todo el universo ficcional hasta dejar un vacío de sentido.

En *Los ejércitos* dicha articulación se mantiene en lo general, pero en lo particular el relato se compone de ocho capítulos que se parten en dos porciones asimétricas de texto. La primera inicia con un peculiar *incipit* que comienza *in media res*, «Y era así»,²¹ cuyo fin es detonar la narración con un ritmo lento y sosegado, compuesto por cesuras y páginas en blanco; la perspectiva es autodiegética, focalizada en la visión de un protagonista cerrado en sí mismo y que proclama desde la primera persona poseer la verdad; la voz narrativa demuestra estabilidad y coherencia con su identidad; el tiempo de la narración, aunque simultáneo, es ambiguo porque no se esclarece en qué momento histórico está situada la anécdota; la atmósfera detenta un sentimiento de amenaza perpetua, pero aún soterrada; y los personajes, los ancianos Ismael y Otilia, se asemejan al frágil pueblo donde viven en lo que corresponde a las taras de la vejez.

La segunda, por otro lado, comienza con la desaparición de Otilia, seguida de la búsqueda frenética que emprende el anciano profesor para recuperarla, pero se estrella con el inexorable aniquilamiento de todo el pueblo, a manos de los ignominiosos ejércitos. La

¹⁹ P. A. Marín Colorado, *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*, p. 40.

²⁰ *Passim, ibidem*, p. 43

²¹ M. C. Saldarriaga Muñoz dice que: «Así mismo la conjunción “y” tiene una función antagónica al, por una parte, reforzar esta intención añadiendo a la suspensión temporal una semántica, esto es, al comenzar el texto con una cláusula coordinada que sugiere que le precede otra oración que no ha sido enunciada, mientras por otra, se podría plantear que esta conjunción —paréntesis encargado de abrir la novela— da a la visión retrospectiva del narrador una aura de algo primigenio que marcará las imágenes que le siguen, revistiéndolas de un significado autoritario que no permite cuestionamiento alguno: “Y era así:” significa, entre otras cosas, que no pudo haber sido de otra manera.», en *op. cit.*, p. 125.

perspectiva oscila entre la autodiegética y la intradiegética porque se llena de focalizaciones en discurso indirecto libre, autocuestionamientos desestabilizadores y disociaciones de la voz, hasta el punto de perder la solidez y convertir la enunciación en un perturbador delirio: «*Dios no está de acuerdo*, y otra vez la risa a punto, a punto, es tu locura, Ismael, digo, y cesa la risa dentro de mí, como si me avergonzara de mí mismo» (186). A causa de la catástrofe, el tiempo del relato se desordena y se suspende hasta lograr el efecto de una violencia teleológica eterna: «el reloj octagonal de la sala [...] se ha escindido en mil líneas, la hora detenida para siempre en las cinco en punto de la tarde» (101). La sintaxis se altera según la progresiva destrucción del ambiente e incluso cambia en algunos pasajes la tipografía y, a su vez, las cesuras con que se articula el ritmo se multiplican progresivamente conforme la catástrofe se hace palmaria, mostrando en la naturaleza voraz y siniestra de los grupos beligerantes aquello que debiendo permanecer oculto, latente, se manifiesta con horror.

De este modo, después de la perversa escena final, donde el cadáver de Geraldina es vejado, el relato cierra con un Ismael fantasmagórico frente a los soldados furibundos y amenazadores, quienes le exigen con abrumadora violencia que se identifique, pero para este momento el protagonista, completamente vacío de sentido, es incapaz de recordar incluso su nombre. Finalmente, la voz narrativa termina con un lapidario *excipit* que dice: «así será»,²² el cual se corresponde en estructura y verbo con el *incipit* mencionado líneas atrás. Con lo anterior, queda dispuesta no sólo la irrestricta estructura iterativa del relato en un presente

²² Al respecto, M. C. Saldarriaga Muñoz añade que: «El texto no solo regresa semánticamente a la sentencia del “Y era así” por vía del “así será” final, sino que establece el principio de la eternidad habitando el *locus terribilis* que ha desplazado completamente el lugar idealizado en el huerto de la casa matrimonial. Un tiempo del eterno retorno solo presenciado por el perplejo sobreviviente se instala sobre la novela que ha concluido con un negativo fotográfico de su inicio. El efecto que fuera creado por la pregunta “¿Qué me decían?”, por ejemplo, se retoma y evoluciona en el nuevo cuestionamiento “¿Qué les voy a decir?», *ibid.*, p. 128

perenne insinuado por las conjugaciones verbales del inicio y final del libro, sino que también se manifiestan, textual y escrituralmente, los vacíos de sentido provocados por el tiempo diferido y las numerosas cesuras del ritmo irregular.

A la vez, la repetición también asume papeles más concretos en la trama mediante la figura del doble –aquella catacresis que condensa al retorno de lo semejante–, encarnada en algunos personajes que replican el voyeurismo compulsivo de Ismael Pasos. Éste es el caso de Oye, el peculiar vendedor de empanadas que cumple tanto la función de doble, como la de bufón sabio, porque aparece como un testigo espectral de los horrores ocurridos en el pueblo, lo mismo que interpela la catástrofe desde la ingenuidad del que nada sabe: «Llegó a San José sin conocer a nadie, se petrificó detrás de la estufa, del enorme cajón sonoro donde el aceite hierva, cruzado de brazos, y allí empezó a vender y sigue vendiendo las mismas empanadas que él mismo prepara, y repite a cualquiera su historia, que es idéntica [...]» (73); o bien, el personaje de Claudino, porque representa una reduplicación de Ismael en lo que corresponde a su función de sabio espectador, que contempla con conocimiento ancestral e inmovible el desastre inminente: «Sólo puedo verlo cuando está a un paso de mí. Lleva una especie de sábana alrededor de la cintura; todavía tiene el pelo como de viruta de algodón; puedo entrever el brillo de sus ojos en la noche; me pregunto si él distinguirá mis ojos, o si sólo sus ojos me alumbran en la noche cerrada.» (45); además, está la figura de Eusebito, el hijo de Geraldina, que en varios momentos opera como un doble escopofílico del anciano profesor: «él la seguía [a Graciélita, su hermanastra] y no demoraba en retomar, involuntariamente, sin entenderlo, el otro juego esencial, el paroxismo que lo hacía idéntico a mí, a pesar de su niñez, el juego del pánico, el incipiente pero subyugante deseo de mirarla sin que ella supiera, acechándola con delectación [...]» (14); e incluso cumplen el papel de

dobles los aviesos soldados absortos con la violación del cadáver de Geraldina, observados por el fantasmagórico protagonista, quien se siente secreta y culpablemente identificado: «Los tres o cuatro no responden, son cada uno un islote, un perfil babeante: me pregunto si no es mi propio perfil, peor que si me mirara al espejo.» (203).

En cuanto a estructura y significación, el objetivo de la reelaboración estética del *acting out*, en *Los ejércitos*, es describir la terrible realidad de la guerra y sus patrones cíclicos, a partir de articulaciones simbólicas que transmiten el dolor perenne de un presente atroz. En este sentido, como se mencionó al inicio del apartado, la iteración no sólo ordena los contenidos del texto: también se convierte en un abismo para pensar la materialización colectiva y poética de los problemas que el trauma trae aparejados. Con el propósito de observar el interior de esa oquedad, es importante recordar que el proceso traumático impide al sujeto tomar el control de la consciencia, porque como se desarrolló ampliamente en el primer capítulo de la tesis, el trauma es un suceso intempestivo –cuya raigambre se encuentra en la castración–, ocurrido en el inconsciente y fuera de toda posibilidad lingüística con qué articular los recuerdos de su irrupción, o bien, el dominio de sus manifestaciones. Por lo anterior, su única impronta es el vacío de sentido en el sujeto, seguido de un desorden en la temporalidad de la consciencia y, finalmente, una saturación de visiones tortuosas e intolerables.

En *Los ejércitos* se plantea una representación de ese colapso traumático en el entendimiento mediante estructuras simbólicas. Para ilustrar la manera en que se lleva a cabo esta figuración, es importante recolectar algunas reflexiones elaboradas hasta este punto: Ismael Pasos cumple distintas funciones en el relato, porque es un narrador autodiegético, centrado en sí mismo, pero también es un anciano profesor que ha tenido a todos los

habitantes de San José como sus pupilos, de tal manera que los recuerda desde su infancia. Durante sus numerosos paseos, encuentra a sus vecinos y los nombra situando su posición en el relato, describiendo su origen y, al mismo tiempo, emitiendo juicios fuertemente cargados de subjetividad masculina, con la finalidad de trazar las distintas relaciones que estriban entre todos los habitantes de su comunidad. A su vez, también narra el presente de éstos y hace convivir las historias más desamparadas de algunos de ellos, con los secretos de otros.

No sé desde hace cuánto una mesa vecina a la mía ha sido ocupada por dos señoras; dos aves parlanchinas que yo recordaré [...] Y ven que yo las veo. “Profesor” dice una de ellas. Respondo a su saludo inclinando la cabeza. “Profesor”, repite. La reconozco, y voy a recordar: ¿fue ella? De niña, en la primaria, detrás de los cacaos empolvados de la escuela, la vi recogerse ella misma su falda de colegiala hasta la cintura y mostrarse partida por la mitad a otro niño que la divisaba, a medio paso de distancia, tal vez más asustado que ella, ambos sonrojados y estupefactos; no les dije nada, ¿cómo interrumpirlos? (31-32)

En su papel de voz narrativa, el personaje provee toda la información con la que se establece la diégesis, lo mismo que elabora los vínculos entre el texto y el lector; pero como protagonista es el vaso comunicante que articula las relaciones sucedidas en el relato. Su propósito, entonces, es acumular los saberes del espacio ficcional desde una perspectiva modalizada, producir memoria, construir el presente narrado y, al mismo tiempo, gestionar la información que el lector recibe sobre el universo presentado en la novela. En suma, la vejez del personaje, su memoria, su perspectiva, su comprensión del presente, la naturaleza institucional de su profesión y el poder que ejerce sobre los saberes que articulan al espacio, hacen de Ismael Pasos una reelaboración alegórica del archivo.

Entendido de esa manera, las funciones que desempeña esta figura se desdobl原因 en dos propósitos: por un lado, es el testimonio del pasado del pueblo y, por el otro, es el arca

desde donde se modela y determina la información que construye al presente narrado, de tal manera que todos los nombres de los personajes y los objetos que pueblan la ficción tienen el sentido que Ismael les da desde su discurso, pero pierden significado conforme el desastre obliga al personaje a olvidar. Sobre esa base, cobra un sentido más significativo la estructura cíclica del *incipit* y el *excipit* revisada líneas atrás, porque ilustra a la *Nachträglichkeit*, es decir, un tiempo inmemorial, ocurrido antes del «Y era así», pero que parece replicarse infinitamente en la percepción del protagonista; y, en oposición radical, se vislumbra como pájaro ominoso el «así será», aquella «caída en cuenta» experimentada tanto por el anciano maestro, como por el lector, donde se muestra un futuro *après coup* determinado por las trazas del presente macabro.

Ismael Pasos es, entonces el archivo destruido, el testigo último,²³ cuyas huellas han sido borradas por la abrumadora tensión entre los dos extremos que van del *locus amoenus* al *locus terribilis*;²⁴ es la consciencia alucinada en medio de ese colapso traumático del entendimiento que sufre una pérdida progresiva de significado en la enunciación, hasta volver la narración un significante vacío; es la voz del trauma que denuncia entre cesuras y gritos las desapariciones de Otilia, la familia de Geraldina y otros muchos desamparados habitantes de San José, pero a pesar de su intencionalidad, su lamento brota de un agujero en la capacidad de explicar, de tal manera que su contenido sólo transmite angustia, duda y terror:

«Quieto», gritan, me rodean, presiento por un segundo que incluso me temen, y me temen ahora, justo cuando estoy más solo de lo que estoy, «Su

²³ Mabel Moraña, en su estudio, «Violencia y sublimidad en *Los ejércitos* de Evelio Rosero», hace una interpretación del nombre del personaje, según distintos indicios intertextuales: «[E]l Ismael de Evelio Rosero, en oposición simétrica al personaje de Melville, encuentra su destino en la tierra, no en el mar, y termina por ser, como su homónimo, el único hombre que vive para contar la historia. Mientras el nombre Ismael (primer hijo de Abraham, en el Antiguo Testamento) tiene connotaciones de orfandad y alienación de la sociedad, el apellido Pasos hace referencia al deambular del personaje por las desoladas tierras de San José.», p. 189.

²⁴ Vid M. C. Saldarriaga Muñoz, *op. cit.*, p. 128. Esta misma cita se encuentra referida en la nota 22 de este capítulo.

nombre», gritan, «o lo acabamos», que se acabe, yo sólo quería ¿qué quería?, encerrarme a dormir, «Su nombre», repiten, ¿qué les voy a decir?, ¿mi nombre?, ¿otro nombre?, les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie, les diré que no tengo nombre y reiré otra vez, creerán que me burlo y dispararán, así será. (203).²⁵

La desaparición, el vacío y la perplejidad se van arracimando en el vórtice de incompreensión hacia donde cae toda la novela. La memoria se pierde, o deja de funcionar y, como un reforzamiento de esta idea, la tradición es aniquilada con la decapitación del centenario Claudino, que representa un pasado atávico y rural eliminado cruelmente desde la raíz, sin ninguna consideración de lo que simboliza tanto dentro como fuera de la ficción. Sin pasado ni tradición, la verdadera soledad de Ismael es el olvido, donde los nombres se vuelven sonido y furia sin significado, un mundo donde reina el caos y lo real galopa con tremendo poder, atravesando vertiginosamente el orden simbólico que antes daba algún sentido al lenguaje. Las víctimas producen temor entre los victimarios porque la violencia ha subvertido todo orden y jerarquía, entonces la vida se vuelve muerte, los hombres se tornan espectros y, en esa inversión, las fronteras se disuelven: el espacio deviene una imagen

²⁵ Es importante decir también que el motivo de la pérdida del nombre ya estaba presente en otras obras de Rosero en donde se prefigura *Los ejércitos*, según las afirmaciones del mismo autor (*Vid.*, «Soy una consecuencia literaria de mi país»: Conversación de Juliana Martínez y María del Carmen Saldarriaga con Evelio Rosero en F. Gómez Gutiérrez y M. del C. Saldarriaga (eds.), *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*, pp. 29). Tal es el caso del cuento “Sia-tsi”, publicado en *Cuentos completos* donde se narra la historia de un milenario monje chino perseguido por un grupo beligerante que tiene la misión de asesinarlo. Al encontrarlo, los soldados demandan el nombre del protagonista, pero éste es incapaz de enunciarlo: «-Nunca he podido responder a esa pregunta -respondió el anciano maestro-. Hoy podría tener un nombre, y mañana otro, ayer pude llamarme Sia-Tsi, que es el que ustedes buscan, pero mañana podría llamarme Yi-Po, y hoy me parece que debo llamarme Chou, que es un nombre acorde con este viento que nos rodea.», p. 270. Tras la enigmática respuesta, el monje provoca el temor y duda de los atacantes, quienes dicen: «-Te estás burlando de nosotros, inútil anciano, y de todas formas vamos a matarte, para que no continúes reflexionando insensateces», p. 271. Ante la amenaza, el monje ríe y provoca la furia de los soldados, de modo que muere a manos de los violentos sables de sus enemigos, pero, aún «continuaba convencido de no saber quién era realmente el que moría», *ibidem*.

fantasmagórica, el tiempo se dirime en símbolos sin sentido, y el yo, en vez de caer preso del horror, se resuelve en carcajadas, bocas abiertas y abismos de locura.

Esta sima pletórica de caos y sinsentido es la representación ficcional del colapso en el entendimiento que provoca el suceso traumático, sin embargo, ¿dónde está ese acontecimiento? ¿Está presente en la dicción, en la ficción o en la poética?²⁶ Líneas atrás, se mencionó que el *excipit* del texto, «así será», representa el *après coup* que otorga un significado retroactivo a los eventos traumáticos en la perspectiva del personaje, sin embargo, nunca es posible acceder a la verdadera experiencia que provocó este padecimiento porque nace de un recuerdo que sólo posteriormente fue perturbador, de tal manera que el desbrozamiento del trauma exige un poderoso trabajo de interpretación, una ventana por donde se pueda escuchar el doloroso reclamo de Clorinda a Tancredo, para acceder al relato oblicuo que el texto detenta, mostrando apenas sus indicios.

La voz del trauma, entonces, es ese caudal de símbolos que se tensan entre la evocación imposible y el detonador del colapso. Un saber oculto que opera en el subtexto de la novela y que condiciona todos sus contenidos. Si el cadáver de Geraldina en *Los ejércitos* es el mensaje, ¿qué nos dice? Lo que enuncia este cuerpo sin vida es que entre la reminiscencia inmemorial y la reciedumbre del sinsentido se esconde la batalla sempiterna entre la vida y la muerte. El ojo alucinado de Ismael resiste el horror refractando su mirada hacia el orden imaginario, gozando de los cuerpos voluptuosos de las mujeres, de sus nalgas

²⁶ Según Rosero, la intencionalidad de su propuesta representa la aterradora actualidad de los grupos beligerantes colombianos –aunque, por su descripción, también podrían ser mexicanos o centroamericanos– porque se trata de colectividades alienadas, sin ideología, que aplican sus rigores a poblaciones desprovistas de medios para defenderse, en oposición a la mítica figura del subalterno revolucionario, que peleaba en los lugares más remotos, persiguiendo el ideal del bien común y entendido como un héroe de la izquierda. Aunque no cabe duda de la importancia de este correlato, desde su dimensión poética y ficcional, los ejércitos de la novela que nos ocupa no sólo tienen una pretensión referencial, sino que redescubren la realidad a partir de estructuras simbólicas que apuntan hacia sentidos obliterados.

redondas, sus senos como sandías y sus vaginas como bocas, para escapar de lo real abrumador e intempestivo que se manifiesta en la forma de los ejércitos inhumanos. Esa imaginación que emplea al erotismo como una forma privilegiada de conocimiento, crea el archivo y coloca al yo en el calmo terreno de lo familiar, pero dicho lugar se torna extraño cuando lo atraviesa el fulminante vector mortuorio que los ejércitos espolean implacablemente, dejando terribles fantasmas que trastocan el deseo en su doble negativo. Ahora Ismael no quiere la sensualidad y fertilidad de las mujeres rozagantes, ni fantasea con poseerlas; anhela con nostalgia el cuerpo muerto de su deseo, sigue el falso señuelo del fantasma espurio que ha secuestrado al objeto de su afecto y, en su lugar coloca imágenes insoportables, trastocando aquellas redondeces, sandías y bocas en nauseabundos despojos, en cabezas desprendidas, en dedos de bebés cercenados, en granadas amenazantes y en cadáveres violados. El vacío de sentido, entonces, se vuelve *unheimlich*, un paroxismo siniestro, una exposición de todos los saberes reprimidos que brotan como cascadas, mostrando los cuerpos descuartizados con frenesí. Eros y Tánatos retozan con fruición ante la enceguecida mirada de Ismael y los ejércitos, manteniéndose dolorosamente hacinados en la crueldad del deseo, exponiendo una indisociable comunión insólita, repulsiva y siniestra con el Otro.

Finalmente, con lo expuesto en el desarrollo de este capítulo, *Los ejércitos* reelabora artísticamente la escritura en medio del horror, construyendo una poética concreta determinada por lo siniestro que, a su vez, se compone de «metáforas paroxísticas», tales como los «ojos hidrónicos», una sinestesia compleja que, en el contexto del análisis propuesto en estas líneas, se vuelve una figuración ominosa para ilustrar el siniestro cumplimiento del deseo; o bien, «la voz del trauma» una prosopopeya escalofriante que

orienta los sentidos del dolor y el desastre de la guerra, hacia nuevas y polémicas formas de abstracción, en donde no sólo se reflexiona sobre las infamias evidentes, sino que también se exponen las materias primas con las que se articula la arquitectura estética que sostiene a la novela. Con ello, se establece una relación entre el narrador, el lector y el presente catastrófico que simboliza la eternamente dilemática relación con el Otro, un coloquio conflictivo que nunca clausura sus posibilidades de interpretación, por cuanto la voz del trauma tiende pautas de exégesis inagotables.

Para cerrar estas reflexiones, resta responder a la pregunta sobre el papel que juega en este libro el diálogo con los muertos dentro y fuera de la ficción. Como en el caso de *Insensatez* y *El material humano*, *Los ejércitos* también es una novela que desprende su objeto estético y crítico de una actualidad atribulada, pero en ninguno de los tres casos se detecta la pretensión de trasladar literalmente los aconteceres del mundo objetivo de la realidad, a las formas literarias. Más bien, se plantea un escolio con las formaciones discursivas y los problemas que la realidad arroja, pero siempre desde un trabajo estético y artístico que se articula con las trazas de las poéticas determinadas por lo siniestro, de tal manera que el decir de la novela que nos ocupa refracta el horror de lo real, para articularlo en símbolos que lo hacen comprensible. Es por eso que resulta tan significativo el epígrafe tomado de *El enfermo imaginario* de Molière, que abre *Los ejércitos* interpelándonos con la pregunta: «¿No habrá ningún peligro en parodiar a un muerto?». Los muertos, entonces, cumplen el papel de anamorfosis dispuesta a interpretarse, de ese objeto de intelección que se debe habitar si se anhela comprender. Ante la duda, la novela de Rosero incorpora al hecho literario la perplejidad que despierta el trauma provocado por la muerte horrisona, para

pensarlo desde su opuesto radical: la potencia de la vida encarnada en la indecible pulsión del deseo.

CONSIDERACIONES FINALES

El *Libro centroamericano de los muertos* (2018), de Balam Rodrigo, es un poemario dedicado a visibilizar el éxodo infernal que hacen los migrantes desde el Istmo, hasta los Estados Unidos. Tal trayecto tiene como principal escollo una versión brutal e indolente de México, visto por el poeta como una «fosa común donde se pudre el cadáver del mundo».¹ Las voces que articulan los textos emergen, por un lado, del lastimero treno que emiten los cuerpos abandonados en la frontera meridional de dicha nación; y, por el otro, del yo lírico que recuerda con nostalgia su infancia chiapaneca, inextricablemente unida a las tragedias de los viajeros desamparados. El *Libro*, además, se sustenta mediante una primera estructuración en secciones –una por cada país de la región–, introducidas por fragmentos de *La brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Fray Bartolomé de las Casas, las cuales, a su vez, están intervenidas y modificadas por Balam Rodrigo para proponer una *Brevísima relación de la destrucción de los migrantes de Centroamérica*. La segunda organización está intercalada a la distribución anterior mediante un *Álbum familiar centroamericano*, en donde se reúnen fotografías que evocan y recogen las remembranzas del poeta, mencionadas líneas atrás.

Aunque se trata de poesía, con la incorporación de *La brevísima relación...* y las reminiscencias del autor, el *Libro centroamericano de los muertos* también tiene trazos de crónica y autobiografía, al tiempo que conserva un tono testimonial en la voz de los cadáveres. Este modo particular de escritura crea una lógica de «poema-palimpsesto»,² en palabras del autor, que sirve para resignificar las crueldades de la realidad, al trasluz de la

¹ B. Rodrigo, «14°40' 35.5" N 92°08' 50.4" W – (SUCHIATE, CHIAPAS)», p. 30.

² J. P. Ruiz Núñez, «*Libro centroamericano de los muertos* de Balam Rodrigo. Escritura del desastre» en *Revista de la Universidad de México*, p. 155.

convivencia de géneros tradicionalmente empleados para exponer conflictos históricos, tanto en las literaturas del Istmo, como en las de sus vecinos australes.

Las particularidades de la antología referida –la reelaboración artística del testimonio de los muertos, la palabra orientada hacia el recuerdo, la incorporación de la crónica en la estructura del texto y, finalmente, el traslado de lo real a la ficción– sirven para sintetizar buena parte de las características de las novelas estudiadas. En *Insensatez*, *El material humano* y *Los ejércitos* no hay un narrador universal e inmóvil. La voz de cada libro presenta una dialéctica sigmoidea, que va de lo privado –marcas de la memoria y perspectiva de lo íntimo–, a lo público –la construcción objetiva del espacio y los otros. Además, estas obras también emplean textos documentales y acontecimientos reales –como el informe, el archivo y los conflictos que orillan al desplazamiento forzado–, para usarlos a modo de materiales novelables que determinan la forma artística de la obra. Y, por último, en el subtexto siniestro de las ficciones referidas se entrelazan maneras de dialogar con lo ético y lo estético, al (d)escribir –o desvelar, acaso– el encuentro traumático con la muerte, es decir, aquella irrupción de lo real insoportable expuesta en su formidable abyección y concupiscencia.

Este último punto es útil para establecer las distancias entre las poéticas de los tres libros. En el caso de la novela de Castellanos Moya, los testimonios hacen las veces de palestra, por cuanto su presencia fantasmática interpela a la voz narrativa mediante la palabra escrita del «libro de los difuntos»,³ o bien, la versión ficcional del informe REMHI. Para Rey Rosa, no hay reclamos espectrales de los fallecidos en los documentos que revisa, pero la presencia de estas voces aparece ominosamente en la lectura de las injusticias descritas y

³ H. Castellanos Moya, *Insensatez*, p. 73.

tensan, «como filamentos de un plasma extraño»⁴, la atmósfera que está tanto dentro como fuera del Archivo. Para Rosero, el ineluctable poder de los ejércitos asesinos se traduce en la presencia concreta de la muerte, ya no sesgada y amenazante, sino refrendada con el cadáver abierto y desmadejado de Geraldina, cuyo esplendor escatológico y erótico, «todavía fulgía, imitando a la perfección lo que podía ser un abrazo de pasión.»⁵

A estas diferencias también se incluyen las materias primas de lo siniestro que se dilucidaron en la especificidad de cada novela, tales como: la memoria, la posesión fantasmática y la función hermenéutica de ocultar-mostrar que tienen los testimonios, en *Insensatez*; tanto la organización de los saberes mediante las citas/*doxa*, como la peculiar lógica del archivo, en *El material humano*; y, *En los ejércitos*, ya los insaciables ojos hidrópicos, ya la voz del trauma vuelta un lamento saturado de tragedia y horror.

Desde otro punto de vista, los aires de familia que ligan a las poéticas de los libros se presentan de manera desigual, por cuanto las combinaciones pueden ser, en primera instancia, sólo entre *Insensatez* y *El material humano*; o bien, en las correspondencias que hay en el libro de Castellanos Moya y el de Rosero; incluso es posible trazar los vínculos que estriban entre la novela del escritor guatemalteco y la del colombiano –aunque, ciertamente, tales ligamentos se presentan en menor medida que en la combinación anterior–; y, por último, según los resultados de esta investigación, el derrotero de lo siniestro también esboza linajes que unen a las tres novelas.

Como es natural, en el caso de las obras centroamericanas hay mayor afinidad por tratarse de propuestas estéticas que, de manera general, comparten una misma tradición. No

⁴ R. Rey Rosa, *El material humano*, p. 92.

⁵ E. Rosero, *Los ejércitos*, p. 202.

obstante, como se refrendó en el capítulo anterior, la familiaridad entre estas novelas no necesariamente depende de su procedencia geográfica, sino de localizar características en las poéticas que sirvan para agrupar elementos heterogéneos, cuyas filiaciones artísticas sean afines. Las mayores coincidencias son las siguientes: Ambos libros se sustentan estéticamente con metaficción y autoficción, ya que, por un lado, reescriben significativamente los documentos dejados por la guerra civil guatemalteca y, por el otro, sus narradores hacen constantes alusiones a las vidas de los autores; en sintonía con dicha particularidad, ambas novelas ocultan los referentes de sus respectivos correlatos, sin cubrirlos del todo y, con ello, contraponen otros géneros vecinos como la ficción histórica y el *testimonio*; además, los dos libros desestabilizan la aparentemente fija oposición entre lengua viva –representada por la palabra escrita de los documentos mencionados– y lengua canonizada –es decir, la escritura literaria con la que están hechas las ficciones–; finalmente, en sendos textos se representa una violencia oblicua y ubicua que jamás se muestra del todo, pero ratifica su inevitable presencia mediante indicios amenazadores, distribuidos a lo largo de la narración.

Es posible pensar que la correspondencia entre *Insensatez* y *Los ejércitos* es mayor porque, con la reseña mencionada en el capítulo anterior, Castellanos Moya proclama una reverberación familiar con el libro de Rosero, sin embargo, ése no es el único filamento. En principio, resalta la perspectiva masculina modalizada que caracteriza a ambas novelas, porque esta particularidad describe a las alteridades desde el erotismo y la violencia. Los narradores protagonistas de sendos libros arrostran con su irrefrenable e inoportuno deseo sexual al horror perenne, la mala consuetud de los otros y la ignominia de la atmósfera, pero sus esfuerzos no consiguen impedir que se diriman los asuntos del espacio y, con ello,

mantener la cordura y el control de lo narrado. Antes bien, este mismo deseo, se vuelve en su inverso siniestro y arrastra los acontecimientos del relato hacia la tragedia, en el primer caso, con la enfermedad venérea que contrae el personaje-corrector y, en el segundo, mediante la alucinada hidropesía con que los ojos de Ismael liban el cadáver violado de Geraldina. Además, en lo que corresponde a la composición estética, ambas novelas ordenan sus contenidos mediante una estructuración de inicio y fin cuya forma es un periplo, por cuanto en *Insensatez* el *incipit* abre con la frase «Yo no estoy completo de la mente», al tiempo que el *excipit* cierra con la descripción de la cabeza partida del infortunado sacerdote encargado del Informe; y, del mismo modo, en *Los ejércitos* el texto inicia con el *incipit* «Y era así», con el cual se piensa un pasado idílico e incommensurable, que termina por estrellarse con la sentencia «así será», un lacónico *excipit* que clausura toda posibilidad de transformación y esperanza. En ambas obras, la estabilidad y la focalización en ese yo cerrado en sí mismo va cediendo al asedio fantasmagórico y fantasmático de los otros, hasta el punto en que las dos voces narrativas pierden toda capacidad de dar sentido a los sucesos.

En lo correspondiente a los aires de familia en medio de las poéticas de *Los ejércitos* y *El material humano* sobresalen tres filamentos torales: El primero es que en ambos libros el motivo de la búsqueda fracasada es el motor que mueve al mundo narrado, ya en la obsesión del protagonista de la novela de Rey Rosa por encontrar al responsable del secuestro de su madre; ya en la búsqueda frenética que hace Ismael para descubrir el paradero de Otilia. El segundo, consiste en la importancia que los dos textos dan al fenómeno de la repetición cuando emplean, por un lado, el motivo del doble –Benedicto Tun, en el caso de *El material humano*, o bien, Claudino, Eusebito y los soldados, en el de *Los ejércitos*– y, por el otro, al estructurar el relato a modo de cajas chinas –en lo que atañe a la ficción de Rey Rosa– y en

biparticiones –según la composición artística de la obra de Rosero. El tercero y más importante estriba en que las dos novelas convierten al archivo en distintas nociones: de referencia a concepto y, después, a herramienta estilística de la dicción. Lo anterior, se puede ilustrar de la manera siguiente: En *El material humano* esta institución no sólo se concibe como un referente, sino que también funciona como concepto y sus parámetros terminan ilustrando la estructura del texto; mientras que en *Los ejércitos*, el archivo es representado alegóricamente por el protagonista, Ismael Pasos, debido a que este personaje se comporta como la memoria errática del pueblo, de tal manera que administra, gestiona y distribuye su conocimiento sobre el espacio narrado y sus habitantes. Bien se comprende, entonces, que estas dos novelas colocan al archivo en el centro de su poética, por tratarse de un espacio pletórico de violencia simbólica, donde sucede la batalla traumática entre el recuerdo y el olvido.

Las tres obras del corpus encuentran su familiaridad justamente en el marco de lectura determinado por los parámetros de lo siniestro. Todas sostienen su composición estética sobre un subtexto peculiar, siempre velado y ausente, que se encuentra perpetuamente balanceando aquello ominoso que las novelas no quieren decir, aunque efectivamente condicione lo dicho. En ese orden de ideas, las ficciones analizadas coinciden en que la voz autoral impresa en el mundo narrado se caracteriza por el modo de mirar, leer y entender del intelectual, quien constantemente se autocuestiona, discute, impugna, concede y administra los saberes contenidos en la narración. Por lo tanto, esta perspectiva, intensamente modalizada, atraviesa la construcción de las alteridades y, al mismo tiempo, determina los sesgos con los que el lector debe lidiar para comprender cabalmente el relato.

Esta focalización examina lo narrado a la distancia, desde un punto de vista ilustrado que plantea varias estrategias de comprensión –como la lectura, escritura, corrección, investigación, catalogación y búsqueda–, pero fracasa ante el desamparo⁶ de los acontecimientos sucedidos en el relato. Por esto último, las voces narrativas de las novelas se desestabilizan conforme los asuntos del espacio son destruidos, hasta terminar exiliándose de su propia consciencia y, con ello, convertirse en dobles sombríos de su forma original. Así como Nathanael se sabe derrotado frente al Arenero, los personajes pierden el control sobre los saberes contenidos en el texto y, finalmente, terminan enloquecidos ante la ineluctable reciedumbre de sus circunstancias. Sin trabajo se comprenderá entonces que la reelaboración artística del corrector, el escritor y el maestro, propuesta por los libros aquí reunidos, busca interpelar su función tradicionalmente ejemplar, a partir de la exposición de los fallos que sufren cuando pretenden suturar las heridas de la sociedad.

De acuerdo con ello, otro importante filamento que circunscribe a los tres relatos examinados es que trasladan a la obra distintos problemas de la actualidad –tales como la guerra civil guatemalteca y los conflictos armados no internacionales colombianos (CANI)– para *pensarlos* desde una dimensión simbólica y subjetiva. En este orden de ideas, el objeto estético principal de los textos es el trauma –ya individual, ya colectivo–, entendido desde lo siniestro, aquella reescritura poética de la castración originaria. Cabe apuntalar, no obstante, que el interés por el trauma no debe entenderse sólo como el tema coyuntural de las ficciones examinadas, sino como el concepto que determina la forma específica de la dicción. Por esta razón, en las tres novelas del corpus hay «metáforas paroxísticas», es decir, representaciones

⁶ Toda vez que las ficciones tratadas se caracterizan por desarrollar temas tales como la maldad, la mala consuetud, la distorsión, la violencia, el conflicto, el repudio, el secreto, la vergüenza, el voyeurismo, el ocultamiento, la amenaza y la muerte.

escurridizas de la violencia traumática, que pueden presentarse de las siguientes maneras: Ya sea como formas específicas de reconstruir la memoria –*Nachträglichkeit*, *après coup* y *acting out*– para ilustrar el retorno de lo reprimido, el colapso en el entendimiento dejado por la catástrofe y la repetición del pasado; o bien, como caudales de deseos profundamente eróticos que, al cumplirse, provocan fruiciones angustiantes y ominosas; o, incluso, como dilaceraciones que provocan el horror fantasmático de lo nefario. En suma, el modo específico de la construcción del trauma, según la investigación propuesta, expone sin morigeraciones las distintas formas *unheimlich* de enfrentarse a la presencia de la muerte, entendida como lo real inescrutable que se encuentra perpetuamente presente y velado, aunque sin cubrirse del todo.

Finalmente, el último rasgo filiar que comparten las novelas estudiadas consiste en que todas plantean un horizonte de interpretación incómodo para el lector, porque en primera instancia le indican que reconozca los textos como ficciones, pero después se exponen indicios cotejables con la realidad que le impiden seguir cabalmente dicha instrucción. Por tales razones, la recepción de los libros dentro del marco de lo siniestro se caracteriza por desestabilizar los actos de lectura, interpelando la interpretación y friccionando los sentidos arrojados por las poéticas de los textos.

Al reunir tanto las diferencias como las coincidencias al interior del corpus, se pensó en examinar las poéticas circunscritas en esta investigación, para comprender la manera en que se vinculan los libros convocados. Así mismo, con el fin de conseguir dicho objetivo, se postuló que las características de lo siniestro, ominoso y *unheimlich*, en conjunto, forman por analogía una representación estética del trauma en la ficción, que traza un derrotero para

indagar, ya los modos de producción de sentido empleados por el subtexto, ya las maneras en que éste condiciona a la estructura y los contenidos del relato.

Durante el proceso de investigación que se llevó a cabo para llegar a estas consideraciones finales, se presentaron los siguientes aspectos que no fueron contemplados en el proyecto inicial: en principio la dificultad que implicó la elección del corpus,⁷ luego la metodología para reunir las obras sin menoscabo de sus especificidades, después la selección de criterios para el análisis y, por último, la delimitación de lo que se consideraría siniestro, ominoso y *unheimlich*, desde una perspectiva realista.

Para remediar estos problemas, se optó respectivamente por las resoluciones anotadas a continuación: se revisaron textos críticos, escritos por los autores del corpus, para dilucidar sus afinidades electivas y encontrar vínculos insospechados; en lo correspondiente a la metodología, para privilegiar el análisis de las particularidades que caracterizan a cada libro, se eligió examinarlos desde la noción de «poética narrativa» recuperada de Françoise Perus, lo mismo que se diseñaron métodos específicos de lectura inspirados en el psicoanálisis freudiano-lacaniano y la narratología de Gérard Genette; de acuerdo con lo anterior, en lugar de organizar el corpus exclusivamente mediante criterios cronológicos o geográficos, también se propuso una relación determinada por «aires de familia», con el propósito de trazar «filiaciones» intertextuales, antes que revisar exclusivamente la manera en que los

⁷ Para fomentar los estudios sobre poéticas narrativas en nuestra academia –especialmente aquellas en donde es posible ver similitudes con el marco de lectura propuesto en esta tesis– y con el propósito de desarrollar investigaciones futuras, se propone el fichero de novelas que, durante el desarrollo de esta investigación, también fueron consideradas para el corpus: *Glaxo* (2009) del argentino, Hernán Ronsino; *Las tierras arrasadas* (2015) del mexicano, Emiliano Monge; *Temporada de huracanes* (2017) de la mexicana, Fernanda Melchor; *Mírame* (2018) del colombiano, Antonio Ungar; *Mandíbula* (2018) de la ecuatoriana, Mónica Ojeda; «La repetición» en *Lo que está y no se usa nos fulminará* (2018) del también argentino, Patricio Pron; y *Desierto sonoro* (2019), de la mexicana, Valeria Luiselli.

libros tratan un mismo tema o motivo; y, para evitar una aplicación llana y estéril de la caracterización de lo *unheimlich* hecha por Freud, se desarrolló una investigación del concepto que va desde sus interpretaciones en la lengua española –los usos diacrónicos de las palabras ‘siniestro’ y ‘ominoso’– hasta su vecindad con otras nociones psicoanalíticas, tales como la castración, el sujeto, el deseo y el trauma.

Para concluir y dilucidar algunas posibles líneas futuras de exploración desprendidas de esta tesis, resta reiterar que lejos de pensar los resultados del estudio como una aplicación metodológica de «lo siniestro» en distintos textos, se plantea humildemente un derrotero para colegir lecturas específicas de obras latinoamericanas contemporáneas, donde se problematicen la reelaboración, los modos particulares de hacer sentido y las maneras de trasladar al terreno de la ficción las tragedias tanto individuales como colectivas. Al lector le corresponde entrever bajo el sombrío velo levantado en esta investigación, las diferentes figuras de la siniestra escritura del trauma.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

ANGENOT, Marc, Jean BESSIÈRE, Douwe FOKKEMA, Eva KUSHNER (eds.), *Teoría literaria*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México, Siglo XXI Editores, 1993.

ANÓNIMO, *Anáfora. Publicaciones periódicas del Uruguay*. Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* <www.cordiam.org>.

ANÓNIMO, *Gazeta de México*, Hemeroteca Digital Nacional de México. Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* <www.cordiam.org>.

ARIAS, Arturo, «Post-identidades post-nacionales: duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra» en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, Guatemala, F&G Editores, 2013, pp. 121-141.

BALDOVINOS, Ricardo Roque, «La ciudad y la novela centroamericana de posguerra» en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, Guatemala, F&G Editores, 2013, pp. 211-231.

BARRAGÁN AROCHE, Magda Raquel, «Ojos hidrópicos: el ciclo líquido del amor», Consultado el 29 de marzo de 2021 en <https://artgraffitieditorial.com.mx/2019/11/15/ojos-hidropicos-el-ciclo-liquido-del-amor/>

BARTHES, Roland, A. J. GREIMAS, U. ECO, *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Trad. Beatriz Dorriots del texto de U. Eco y Ana Nicole Vaisse del *Dossier*. México, Ediciones Coyoacán, 2006.

BLOOM, Harold, *Poetics of Influence: New and Selected Criticism*. Ed. e introd. de John Hollander. New Haven, H.R. Schwab, 1988.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño en Teatro*. Estudio preliminar de José Bergamín. México, Océano-CONACULTA, 1999, pp. 105-224.

CARUTH, Cathy, «Experiencias sin dueño: trauma y la posibilidad de la historia» en Francisco Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia-Centro de Estudios Sociales, 2011.

_____, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2016.

CASTELLANOS MOYA, Horacio, «El cadáver es el mensaje. Apuntes personales sobre literatura y violencia» en *La metamorfosis del sabueso: ensayos personales y otros textos*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.

_____, *Insensatez*, México, Tusquets Editores, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

CLARK DE LARA, Belem y Concepción COMPANY, *Lengua, cultura y literatura en el siglo XVIII en México. Materiales para su estudio*. Transcripciones inéditas. Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* <www.cordiam.org>.

CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana Editores, 2003.

CORTEZ, Beatriz, Alexandra ORTIZ WALLNER y Verónica ORTIZ QUESADA (eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, Guatemala, F&G Editores, 2013.

CORTEZ, Beatriz, *Estética del cinismo. Pasión y el desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, Guatemala, F&G Editores, 2010.

COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 1263, 2. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española.

CUESTA ABAD, José Manuel y Julián JIMÉNEZ HEFFERMAN (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.

DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*. Pref. Wlad Godzich. Minnesota, University of Minnesota, 2002.

_____, *La ideología estética*. Trad. Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid, Cátedra, 1998.

_____, *Aesthetic Ideology*. Introd. Andrezej Warminski. Minnesota, University of Minnesota, 1997.

_____, «La resistencia a la teoría» en Paul de Man, *La resistencia a la teoría*. Trad. de Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid, Visor, 1990, pp. 11-37.

DEL VALLE LATTANZIO, Camilo, «El problema de la violencia. Conversación sobre la literatura y la(s) violencia(s) con Juan Cárdenas» en Diana Hernández Suárez, Karla Urbano y Marco Polo Taboada (eds.), *CROLAR: «Debates sobre las representaciones artísticas de*

la violencia en y desde América Latina», vol. 10(1), 2022, 109-113.
<https://www.crolar.org/index.php/crolar>

DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid, Trotta, 1997.

_____, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, París, Galilée, 1995.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____, *Literary theory. An introduction*, 2ª ed., Minnesota, The University of Minnesota Press, 1996.

EVANS, Dylan, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires, Paidós, 2007.

FREUD, Sigmund, «Lo siniestro» en *Obras completas*. Trad. Luis López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, t. VII, p. 2483-2500.

_____, [1923] «Sr. D. Luis López-Ballesteros y de Torres», en *Obras Completas*. Trad. Luis López Ballesteros. 4ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, t. III, p. 2821.

_____, *Das Unheimliche. Manuscrito inédito*, Lionel F. Klimkiewicz (ed.). Trad. Lena Walther y Lionel F. Klimkiewicz. Buenos Aires, Mármol Izquierdo, 2015.

FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Trad. Manuel Albella Martín. Madrid, Editorial Gredos, 1980.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel «Dos o tres cosas sobre “la novela de la Violencia”» en Jacques Gilard (comp.), *Obra periodística 3. De Europa y América (1955-1960)*. Bogotá, Penguin Random House, 1983, pp. 726-731.

GASPAR Y ROIG, *Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas Españolas*, Madrid, Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1855, p. 1112,1. Reproducido del ejemplar de la biblioteca de la Real Academia Española.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

_____, *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1993.

GOLDMAN, Francisco, *El arte del asesinato político. ¿Quién mató al obispo?*. Trad. Claudia Méndez Arriaza. Barcelona, Anagrama, 2009.

GÓMEZ GUTIÉRREZ, Felipe y María del Carmen SALDARRIAGA (eds.), *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana-Ópera Eximia, 2017.

GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas. (Libro segundo de los coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas)*. Margit Frenk (ed. crítica, introducción y apéndices). México, El Colegio de México, 1989. Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* www.cordiam.org

_____, *Coloquios espirituales y sacramentales*. Othón Arróinz Báez (ed. y estudio) con la colaboración de Sergio López Mena. México, UNAM, 1998. Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* <www.cordiam.org>.

GREEN, André, *El tiempo fragmentado*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires, Amorroutu, 2001.

GRINBERG PLA, Valeria, «Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya» en *Istmo. Revista virtual de estudios culturales y centroamericanos*. Consultado <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html>.

GUTIÉRREZ-MOUAT, Ricardo, «El lenguaje de los derechos humanos en tres obras de ficción: *La muerte y la doncella*, *Insensatez* y *El material humano*» en *A contracorriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, vol. 11, no. 1, otoño, 2013, pp. 36-62.

JELIN, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2002.

KRISTEVA, Julia e I. VERICAT, «Freud: “heimlich/ unheimlich”, la inquietante extrañeza» en *Debate Feminista*, 13, (1996), 359-368.

_____, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988. (Col. Folio/Essais).

LACAN, Jacques, *El seminario de Jacques Lacan: Libro X: La angustia*. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires, Paidós, 2007.

_____, *Le séminaire livre X: L'angoisse*, Jacques-Alain Miller (ed.). Paris, Éditions du Seuil, 2005.

LACAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.

LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand PONTALIS, *Diccionario de Psicoanálisis*. Daniel Lagache (dir.) y trad. de Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires, Paidós, 1996.

LEWIS, Charlton T. y Charles SHORT, *A Latin Dictionary*. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text.jsp?doc=sinister&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059>,

LUDMER, Josefina, *Literaturas postautónomas*, consultado el 30 de septiembre en: <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

MANZONI, Celina, «Escritura de los límites: hipérbole, exceso y dislocación de la escritura. A propósito de Insensatez de Horacio Castellanos Moya» en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid, Frankfurt am Main-Iberoamericana-Vervuert, 2011.

MACKENBACH, Werner, «Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción» en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, Guatemala, F&G Editores, 2013, pp. 231-259.

MARÍN COLORADO, Paula Andrea, *De la abyección a la revuelta: la nueva novela colombiana de Evelio Rosero, Tomás González y Antonio Ungar*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

MARÍN, Francisco M., «Un diálogo sobre la violencia en América Latina: Horacio Castellanos Moya y Élmer Mendoza» en *Guaragua*, Año 7, no. 16 (verano, 2003), 61-69.

MARCHESE, Angelo y Joaquin FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Vers. Castellana de Joaquin Forradellas. Ariel, Barcelona, 1991.

MORAÑA, Mabel, «Violencia, sublimidad y deseo en *Los ejércitos* de Evelio Rosero» en *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

MORENO SOLDEVILA, Rosario (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III A. C.- II D. C.)*, Huelva-España, Universidad de Huelva, 2011.

ORTIZ WALLNER, Alexandra, «Sobre la genealogía de la violencia. Una lectura de *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa» en Oswaldo Estrada (ed.). *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*, Valencia, Albatros Editores, 2016.

_____, «Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Centroamérica» en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, Guatemala, F&G Editores, 2013, pp. 73-95.

_____, «Narrativas centroamericanas de posguerra: problemas de la constitución de una categoría de periodización literaria» en *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, 5(19), 2014, 135-147.

OYARZÚN ROBLES, Pablo, «La cuestión de lo siniestro en Freud» en *Revista de Teoría del Arte*, no. 8, 2016, pp. 53-94.

Consultado

en <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41274/42829>

PAZ SOLDÁN, Edmundo, «*Siempre juntos y otros cuentos y El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa». Consultado el 21 de marzo en: <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/siempre-juntos-y-otros-cuentos-y-el-material-humano-rodrigo-rey-rosa>.

PERUS, Françoise, *Juan Rulfo, el arte de narrar*. José Pascual Buxó (introd.). México, Fundación Juan Rulfo-Editorial RM-CIALC-UNAM-Universidad Autónoma de Guerrero-Universidad Nacional de Colombia, 2012.

_____, *De selvas y selvático: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Bogotá, Plaza y Janes-Universidad de Colombia-Universidad de los Andes, 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI Editores-UNAM, 1998.

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, Tomo I. José Manuel Blecua (ed.). Madrid, Castalia, 1999.

QUIJANO, Mónica y Héctor Fernando VIZCARRA (coord.), *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina*, México, Bonilla Artigas Editores-UNAM-FFYL, 2015.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 2066, 2. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española.

_____, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. (Diccionario de autoridades)*, Madrid, RAE, 1739, p. 119, 2. Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española.

_____, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Nacional 1852, p. 490, 1. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española.

REY ROSA, Rodrigo, *El material humano*, 2ª. ed., México, Alfaguara, 2017.

_____, *Siempre juntos y otros cuentos*, Oaxaca, Almadía, 2008.

_____, *La cola del dragón. No ficciones*, Valencia, Ediciones contrabando, 2014.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Éditions du Seuil, 2000.

RIVERA GARZA, Cristina, *Los muertos indóciles*, México, Tusquets Editores, 2013.

RILKE, REINER MARÍA, *Elegías de Duino*. Trad. Uwe Frisch en *Boletín editorial*, Marzo-Abril de 2003.

_____, *Duineser Elegien*, Leipzig, Im Insel-Verlag, 1923.

RODRÍGO, Balam, *El libro centroamericano de los muertos*, México, INBAL-Fondo de Cultura Económica-Instituto Cultural de Aguascalientes, 2018.

RODRÍGUEZ NAVAS, Manuel, *Diccionario general técnico hispano-americano*, Madrid, Cultura Hispanoamericana, 1918, p. 1485, 1. Reproducido a partir de CSIC, Biblioteca General (C/Serrano), Colección Rodríguez Marín, 4445.

RODRÍGUEZ, Ileana, «Estéticas de esperanza, memoria y desencanto. Constitución letrada de los archivos históricos» en Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ortiz Quesada (eds.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas III. (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*, Guatemala, F&G Editores, 2013, pp. 21-49.

ROJAS MAYER, Elena (comp. y ed.), *Documentos para la historia lingüística de Hispanoamérica. Siglo XVI a XVII*, t. II, anejo LVIII del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, RAE, 2000. Silvia D. Maldonado y M. Soledad Alonso de Rúffolo (selección y transmisión de textos). Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* <www.cordiam.org>.

ROSERO, Evelio, *Cuentos completos (1978-1988)*, [s. l.] Editor digital: Titivillus, 2019.

_____, *Los ejércitos*, Barcelona, Tusquets, 2007.

RUIZ NÚÑEZ, Juan Pablo, «Libro centroamericano de los muertos de Balam Rodrigo. Escritura del desastre» en *Revista de la Universidad de México*, diciembre del 2018, pp. 155-159.

SALDARRIAGA MUÑOZ, María del Carmen, «Desaparición y perplejidad: estudio de los *incipits* y los *excipits* en dos textos de Evelio José Rosero Diago» en *Estudios de literatura colombiana*, no. 33, julio-diciembre, 2013, 119-132.

SALVÁ, Vicente, *Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada del publicado por la Academia Española, y unas veinte y seis mil voces, acepciones, frases y locuciones, entre ellas muchas americanas [...]*, París, Vicente Salvá, 1846, p. 1001, 2. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española.

SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne, «Reseña a: Carlos A. Aguilera (ed.) (2020): *Teoría de la transficción. Narrativa(s) cubana(s) del siglo XXI*» en Diana Hernández Suárez, Karla Urbano y Marco Polo Taboada (eds.), *CROLAR: «Debates sobre las representaciones*

artísticas de la violencia en y desde América Latina», vol. 10(1), 2022, 48-50.
<https://www.crolar.org/index.php/crolar>

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI Editores, 2006.

SÓFOCLES, *Antígona*. Luis Alberto de la Cuenca (pról.), trad. de Fernando Segundo Brieua. Madrid, Edaf, 1998.

TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, p. 499, 2. Reproducido a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española.

TORRES GRISALES, Yurleni, «*Los ejércitos*, de Evelio Rosero: cómo la ficción literaria puede contribuir a la memoria histórica en Colombia». Tesis de Maestría. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2020.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, París, Editions du Seuil, 1977.

TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.

VALLEJO, César, *España, aparta de mí este cáliz*, Lima, Perú Nuevo, 1961.

VELÁZQUEZ SOTO, Armando Octavio, «Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana», en Alexandra Saavedra Galindo e Ivonne Sánchez Becerril (eds.), *La posición sesgada. Miradas a la narrativa reciente en América Latina*, México, UNAM-CIALC, 2017.

VILA, María del Pilar, «Escritura de la violencia: la narrativa de Horacio Castellanos Moya» en Graciela Salto (ed.), *Memorias del silencio. Literaturas en el Caribe y en Centroamérica*, Buenos Aires, Corregidor, 2010.

WALKER, Carlos, *El horror como forma. Juan José Saer y Roberto Bolaño*, Thèse de doctorat, Études hispaniques, Paris, Paris 8, 2013.

WEINBERG, Liliana, *Descolonizar la imaginación*, México, UNAM, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*, Isidoro Reguera (introd.), trads. Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez. Madrid, Editorial Gredos, 2009.

ZEROLO, Elías *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*, París, Garnier hermanos, 1895, p. 1956,1. Reproducido del ejemplar de la biblioteca de la Real Academia Española.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CONSULTADA

ADORNO, Theodor, «El ensayo como forma» en *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel, 1962.

ALBERCA, Manuel, «¿Existe la autoficción hispanoamericana?» en *Cuadernos del CILHA*, no. 7/8 (2005-2006), 115-127.

_____, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

_____, *La máscara o la vida*, Málaga, Pálido Fuego, 2017.

ALBIZÚREZ GIL, Mónica, «El material humano de Rodrigo Rey Rosa. El archivo como una disputa» en *Centroamericana*, 23.3 (2013), 5-30.

ALUMA, Andrés, «El fin de lo salvadoreño en *El asco* (1997) de Horacio Castellanos Moya», en *Istmo*, no. 25. Consultado en: http://istmo.denison.edu/n25-26/articulos/11_aluma_andres_form.pdf

AVELAR, Idelber, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2011.

BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI Editores, 2009.

_____, *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, Trad. Tatiana Bubnova. México, Taurus, 2000.

_____, *Teoría y estética de la novela*, Trad. Elena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus, 1989.

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____, *La cultura popular en la Edad Media*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Barcelona, Barral editores, 1971.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens. Tusquets, Barcelona, 1997.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988.

BEVERLY, John, «The Margin of the Center: On *Testimonio*» en *The Real Thing*. Georg M. Gugelberger (ed.). Durham, Duke University Press, 1996, pp. 22-41.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.

BRAUNSTEIN, Néstor A., «Nada que sea más siniestro (*unheimlich*) que el hombre» en *A medio siglo de El malestar de la cultura de Sigmund Freud*, Néstor A. Braunstein (ed.), México, Siglo XXI Editores, 2005.

CARPENTIER, Alejo, *Tientos y diferencias*, Acra, Montevideo, 1970.

CASO, Nicole, «El dedo en la llaga: de articulaciones y fluidaridad. La negociación de identidades en Guatemala después de los acuerdos de paz» en *Istmo*, no. 3. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/dedo.html>

CASTELLANOS MOYA, Horacio, «Tres novelas centroamericanas: Política, humor y ruptura» en *Istmo*, no. 15. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/castellanos.html>

CAVARERO, Adriana, *Horrorismo*. Trad. S. Salvador de Agra. Anthropos, México, 2009.

CENCI, Walter, *Baudrillard y el cuerpo. Metamorfosis, metafísica y simulación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín-Jorge Baduino Ediciones, 2016.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, *Recordar narrar el conflicto*, Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia, 2013.

_____, *Entre la incertidumbre y el dolor: Impactos psicosociales de la desaparición forzada*, tomo III, Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia, 2014.

_____, *Normas y dimensiones de la desaparición forzada en Colombia*, tomo I, Bogotá, Imprenta Nacional de Colombia, 2014.

133.

_____, *No señor, guerrilleros no. ¡Somos campesinos de Pichilín!*, Bogotá, Panamericana, 2019.

CONTRERAS SEITZ, Manuel, *Memoria documental en textos chilenos del periodo colonial. Edición semidiplomática*, Madrid, Siglo XXI-Editorial Académica Española, 2013. Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* www.cordiam.org

CORNEJO POLAR, Antonio, «Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno» en *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, no. 176-177, julio-diciembre 1996, 837-844.

_____, «Los sistemas literarios como categorías históricas» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, no. 29, 1989, 19-25.

_____, *Sobre la crítica literaria y latinoamericana*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela, 1982.

CORTEZ, Beatriz, «La verdad y otras ficciones: visiones críticas sobre el testimonio centroamericano» en *Istmo*, no. 2. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/testim.html>

CUEVA, María de Lourdes, «La memoria reconstruida como recurso. La novela autobiográfica desde la perspectiva de la historia cultural» en *Istmo*, no. 29. Consultado en: http://istmo.denison.edu/n29-30/articulos/07_cueva_ayala_form.pdf

DEFFIS, Emilia I., *Figuraciones de lo ominoso: memoria histórica y novela argentina postdictatorial*, Buenos Aires, Biblos, 2010. (Col. *Estudios literarios*, 1).

DERRIDA, Jacques, *Seminario la bestia y el soberano*. Trad. Cristina de Peretti y Delmiro Rocha. Buenos Aires, Manantial, 2010.

DIDI HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2010.

DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. México, Siglo XXI Editores, 2009.

EAGLETON, Terry, *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Trad. Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid, Editorial Trotta, 2003.

ESTRADA, Oswaldo (ed.), *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*, Valencia, Albatros ediciones, 2015.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*. Josep-María Terricabras (rev.). Barcelona, Ariel, 2001.

FREUD, Sigmund, *Tótem y tabú, Los instintos y sus destinos, Duelo y melancolía*. Trad. Luis López Ballesteros. Barcelona, RBA Coleccionables, 2002.

GARCÍA-MORENO, Laura, «La risa y el tiempo en *Los ejércitos* de Evelio Rosero» en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXI, no. 250, 2015, 141-157.

GARCILASO, Inca el, *Historia general del Perú*, Córdoba, Viuda de Andrés Barrera, 1617. Academia Mexicana de la Lengua. *Corpus Diacrónico y Diatópico del Español de América (Cordiam)* <www.cordiam.org>.

GEOFFREY H. Hartman, «Sobre el saber traumático y los estudios literarios» en Francisco Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

JIMÉNEZ, Francisco, y Álvaro GONZÁLEZ, «La negación del conflicto colombiano: un obstáculo para la paz» en *Espacios Públicos*, vol. 15, no. 33, 2012, 9-34.

KLEINMAN, Arthur y Robert DESJARLAIS, «Violencia, cultura y la política del trauma» en Francisco Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

KOHUT, Karl, «Literatura y memoria» en *Istmo*, no. 9. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/literatura.html>

_____ y Werner Mackenbach (eds.), *Literaturas centroamericanas hoy. Desde la dolorosa cintura de América*, Madrid, Frankfurt/Main, 2005, (Col. *Americana Eystettensia*)

LACAN, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires, Paidós, 1981.

LARA-MARTÍNEZ, Rafael, «Cultura de paz: herencia de guerra. Poética y reflejos de la violencia en Horacio Castellanos Moya» en *Istmo*, no. 3. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/moya.html>

LUJÁN MARTÍNEZ, Horacio, «“Lo ominoso” en la ética como construcción literaria de sí mismo. (Sobre Borges y Cortázar en torno a la noción de “figuras éticas”)» en *Acta poética* núm. 31-32, Julio-Diciembre, 2010, 211-245.

MACKENBACH, Werner, «Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX» en *Istmo*, no. 15. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/mackenbach.html>

_____, «Después de los pos-ismos: ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas?» en *Istmo*, no. 8. Consultado en: http://istmo.denison.edu/n08/articulos/pos_ismos.html

_____, «Realidad y ficción en el testimonio centroamericano» en *Istmo*, no. 2. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/realidad.html>

_____ (ed.), *Hacia una historia de las literaturas centroamericanas. Tomo I: Intersecciones y Transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centro América*, Guatemala, F&G Editores, 2008.

MONSIVÁIS, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina. XXVIII Premio Anagrama de Ensayo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

MORAÑA, Mabel, «Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX» en *América Latina: Palabra, literatura y cultura*. Ana Pizarro (ed.). Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2003, pp. 659-707.

NEBRIJA, Antonio de, *Vocabulario español-latino*, Salamanca, [Impresor de la Gramática castellana], [1495]. Reproducido a partir de la edición facsímil publicada por la Real Academia Española, Madrid, 1951, reimpresión 1989.

NORA, Pierre, *Lugares de la memoria*, Trad. Laura Macello. Montevideo, Trilce, 1992.

OLIVERAS, Elena (ed.), *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*, Buenos Aires, Emecé, 2013.

ORTEGA, Francisco, «El trauma social como campo de estudios» en Francisco Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

ORTIZ WALLNER, Alexandra, «Transiciones democráticas/transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra» en *Istmo*, no. 4. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n04/articulos/transiciones.html>

PEKOWSKA, Magdalena, «La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela» en *Istmo*, no. 22. Consultado en: http://istmo.denison.edu/n22/articulos/24_perkowska_magdalena_form.pdf

PERUS, Françoise, (comp., introd. y notas), *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*. Con la colaboración de Begoña Pulido y Luis A. Hernán Ávila. México, UNAM-IIS, 2009.

_____, «Posibilidades de un comparativismo intra-latinoamericano (Rulfo y Graciliano Ramos en la perspectiva de Hermenegildo Bastos)» en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 44, 2007, 9-25

_____, «Cultura popular y enunciación novelesca (a propósito de la figura del narrador)» en *Revista iberoamericana*. Vol. LXII, no. 176-177, julio-diciembre 1996, 925-938.

_____ (comp.), *Historia y literatura*, México, UAM-Instituto Mora, 1994

_____, «El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 21, no. 42 (1995), 29-44.

_____, *El realismo social en perspectiva*, UNAM-IIS, México, 1995.

_____, «El concepto de realismo en Lukacs» en *Revista Mexicana de Sociología*. vol. 38, no. 1 (enero-marzo, 1976), 111-126.

PIGLIA, Ricardo, «La ficción paranoica» en *Suplemento: Cultura y nación. Clarín*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1991, 4-5.

PIZARRO, Ana (ed.), *América Latina: Palabra, literatura y cultura*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2013.

_____ (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias-Centro Editor de América Latina, 1985.

_____ (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, El Colegio de México, 1984.

_____, «Diseñar la historia literaria hoy» en *Dossiê 07, Século XX, Via atlántica*, n. 7, otoño, 2004, 13-21.

POE, Karen, «Escrituras autobiográficas: ¿Confesión o autoficción?» en *Istmo*, no. 16. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n16/articulos/poe.html>

PULIDO TIRADO, Genara, «La historiografía de la literatura en Latinoamérica y el Caribe: desde el positivismo hasta el marxismo y el comparatismo cultural» en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2010, vol. 39, 227-249.

PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____, «¿Muerte de la literatura? Notas sobre un debate» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XLV, no. 90, Lima-Boston, semestre 2019, 243-264.

PULIDO, Begoña, «Poéticas de la novela histórica contemporánea: *La campaña*, *El general en su laberinto* y *El mundo alucinante*». Tesis de doctorado, UNAM, México, 2005.

SÁNCHEZ, Luis Alberto, *Nueva historia de la literatura americana*. 3era ed. Impresa, Lima, 1987.

SARLO, Beatriz, «Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar: Tradición y ruptura en América Latina» en *Punto de vista*, año 3, núm. 8, 1980, 10-14.

SEGATO, Rita, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.

SEMELSER, Neil J., «Trauma psicológico y trauma social» en Francisco Ortega Martínez (comp.), *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011.

SEMO, Ilán, «La historia, lo político y la cinemática de lo ominoso» en *Historia y Grafía*, año 25, vol. 2, número 51, ago.-dic. 2018, 103-122.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Elvio Gandolfo. Barcelona, Paidós, 2006.

URBINA, Nicasio, «La memoria y las autobiografías como bienes culturales de consumo» en *Istmo*, no. 8. Consultado en: <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/memorias.html>