

El legado de la represión política: el motivo de la deuda en la literatura latinoamericana
contemporánea

By

Karen García Escorcía

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Spanish)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2021

Date of final oral examination: April 5th, 2021

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Dr. Ksenija Bilbija, Professor, Spanish
Dr. Steven Hutchinson, Professor, Spanish
Dr. Ruben Medina, Professor, Spanish
Dr. Alberto Vargas, Associate Director, LACIS

© Copyright by Karen García Escorcía 2021

All Rights Reserved

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	iii
ABSTRACT.....	v
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. LA CREACIÓN LITERARIA PAGA.....	29
1.1. Ficciones endeudadas.....	31
1.2. La comprable y vendible ideología del escritor en <i>Las palabras perdidas</i>	39
1.3. Divisas artísticas: el corrido como crédito y condena en <i>Trabajos del reino</i>	54
1.4. El cobro que cubre la deuda.....	66
1.4.1. Del calabozo a la fama: El precio de mantener la herida abierta en <i>El jardín de al lado</i>	68
1.4.2. Herencias para pagar la culpa: Maternidad y deudas en <i>La vida doble</i>	76
1.4.3. Equilibrio entre venganza y conciliación: Los cobros en <i>Todos se van</i>	82
1.5. Conclusiones	88
CAPÍTULO 2. LA DICTADURA DEL DEBER.....	93
<i>Primera parte: Obligaciones monetarias y morales para satisfacer</i>	99
2.1. Financiando la redención en <i>El desierto</i>	99
2.1.1. Un endeudamiento colectivo.....	103
2.1.2. Los diez justos: almas en eterna expiación	113
2.1.3. La última víctima en un efecto dominó dictatorial	118
2.2. Contratos, satisfacciones y agencias en <i>Carne de perra</i> y <i>La muerte y la doncella</i>	129
2.2.1. <i>Carne de perra</i>	131

2.2.2. <i>La muerte y la doncella</i>	146
<i>Segunda parte: Pecados, culpas y ofensas femeninas</i>	160
2.3. Estimaciones biológicas e ideológicas en <i>La venda</i> y <i>El lenguaje del juego</i>	160
2.3.1. <i>La venda</i>	164
2.3.2. <i>El lenguaje del juego</i>	175
2.4. Conclusiones	183
CAPÍTULO 3. UNA GENERACIÓN ENDEUDADA	189
3.1. Regalos endeudantes en <i>Fiesta en la madriguera</i>	198
3.2. El pesar de la herencia en <i>La nada cotidiana</i>	218
3.3. Sacralización y estigmas del compromiso en 76	245
3.4. Conclusiones	277
CONCLUSIÓN	281
BIBLIOGRAFÍA	293

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto nace de un corto ensayo de dos páginas en el que mi directora, la Dr. Ksenija Bilbija, intuye el potencial que dinamitó toda esta disertación. Agradezco inmensamente su confianza en mí, su disposición siempre inmediata y en todo momento para revisar cada detalle de este trabajo, su empeño por contestarme con una prontitud admirable y que sin duda fue indispensable para la terminación de este proyecto, su profundo conocimiento que nunca dudó en compartirme, su constante apoyo para obtener importantes becas, su sincera preocupación por mí e incluso por mi familia. Gracias, profesora, por haber creído en mí desde nuestra primera charla y por siempre hacerme sentir que éramos un equipo. Debo a usted que haya sido un placer concluir mi doctorado y fue un honor para mí el que haya sido mi última y más grande profesora.

Asimismo, quiero reconocer la deuda que tengo con el profesor el Dr. Steven Hutchinson, pues la lectura de su libro *Economía ética en Cervantes* fue mi principal inspiración para adentrarme al mundo de las economías sutiles examinadas en este proyecto. De no haberme encontrado con su original y perspicaz estudio, esta tesis no se hubiera sustentado teóricamente. Gracias, profesor, por haberme guiado para llegar a entender el valor del estudio de las deudas éticas no solo en la literatura sino en nuestra realidad. Muchas gracias también al profesor el Dr. Rubén Medina por dedicar el tiempo para la productiva y minuciosa revisión de este proyecto y porque sus comentarios me hicieron mejorar e incluir aspectos indispensables para la lógica de mi tesis. De igual modo, agradezco al profesor el Dr. Alberto Vargas por creer en mi proyecto, por compartirme referencias y perspectivas totalmente nuevas para mí y por darme la oportunidad y el espacio para comunicar mi disertación a otros lectores. A todos ustedes que

fueron parte de mi comité: gracias infinitas por hacerme creer que este proyecto tiene un gran futuro y por todos sus halagadores comentarios que llevaré conmigo siempre.

Con todo el cariño que puedo sentir agradezco a mis padres, Carlos y María Dolores, por ser mi sostén en todos mis estudios hasta la conclusión de mi doctorado. Hace siete años, a pesar del dolor de nuestra separación, me impulsaron para realizar lo que antes se sentía un sueño y hoy es una realidad. Gracias papá y gracias mamá, por su paciencia, por siempre consolarme a la distancia, y porque nunca me dejaron rendirme. Saben que todos mis logros son suyos. Gracias también a mis hermanos, Ani y Carlos, por haber cuidado de mis padres cuando yo no estaba, gracias por hacerme sentir segura de que todo estaba bien a pesar de mi ausencia y de lo que esto significó en nuestra familia.

Agradezco con amor a mi esposo Daniel por escucharme constantemente a cualquier hora que necesitaba aclarar mis ideas, por aguantar pacientemente mis peores ratos, por apoyarme en todo. Créeme cuando te digo que tu inteligencia, tus comentarios y tus siempre atinadas críticas están reflejadas en estas páginas. Gracias por dulcemente obligarme a dedicarme a la escritura de esta tesis y por nunca haberme presionado a hacer nada más. Gracias a mi hija, Elena: eres el motor de mi vida y la razón por la que esta tesis salió a la luz. A ti te dedico mi vida.

Y finalmente quiero dar el crédito que se merecen las instituciones que me otorgaron un gran apoyo económico durante mi proceso de escritura. Les agradezco infinitamente:

1) One-year fellowship: Support for this fellowship is provided by the Graduate School, part of the Office of Vice Chancellor for Research and Graduate Education at the University of Wisconsin-Madison, with funding from the Wisconsin Alumni Research Foundation and the UW-Madison.

2) Dissertation Write-Up Award: Department of Spanish and Portuguese, UW-Madison.

ABSTRACT

This dissertation explores the functions of debt as a literary motive in cultural productions from Mexico, Argentina, Chile, and Cuba. Drawing on debt, ethics, and economic theories, it is argued that debts are used as instruments of coercive power by torturers who dictate the present and compromise the future of their victims. This dissertation specifically studies, in literary works, how political repression originating from revolutions, dictatorships, and narcoterrorism victimize societies by producing direct and indirect debtor citizens.

This indebted state transforms, punishes, and tortures individuals who are obligated to pay for others' needs not with money but with their bodies and ethical currencies such as their ideologies. Therefore, an emphasis on ethical debts instead of financial ones facilitates a discussion on why repressive governments in these geopolitical contexts keep their victims in an indebted state. The responsibility to behave according to their torturer's impositions as well as the ethical poverty that this society suffers from have not been previously analyzed in the literary narratives selected for this dissertation.

The study also explores how some authors reproduce a discourse wherein victims, especially women, are obligated to satisfy and comply with hegemonic authorities. Furthermore, it analyzes how these narratives transform victims into sinners. These authors write rebel female characters who need to pay a high price for their past actions. Contrarily, others produce narratives wherein empowered characters are able to escape from this *dictadura del deber* (dictatorship of debts). Authors present blood debts, maternal debts, debts toward broken friendships, debts toward ungrateful husbands, debts toward rapists, and paternalist debts—all caused by authoritarian regimes. However, this dissertation explores how depictions of debtors

and creditors in these narratives play an important role on the perpetuation (or dissolution) of this type of violence.

INTRODUCCIÓN

When you get in debt you become a slave.

—Andrew Jackson

Los derechos humanos en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX hasta nuestro presente se han visto violentados a través de actos autoritarios tales como las dictaduras militares del Cono Sur, la dictadura del narcotráfico mexicana y la Revolución Cubana. Las reparaciones, sin embargo, llegaron solamente a los países de Chile y Argentina. En Chile, estos intentos de compensación respondían a una necesidad por perpetuar el testimonio de las víctimas, cuantificar los asesinatos, y descubrir la identidad de los sobrevivientes de la dictadura a través de informes como el de la Comisión Rettig en el 91 y el de la Comisión Valech en el 2004.¹ Por su parte, Argentina emprendió un debate sobre la reparación económica a víctimas directas e indirectas del terrorismo de Estado comenzando la primera ronda de indemnizaciones monetarias en 1986 hasta continuar en la actualidad.² En el caso mexicano y el cubano no se ha logrado ninguna reparación a su sociedad, ni ligada a la memoria ni a la economía. Sin embargo, lo que aquí me interesa rescatar es que, si existen pagos, reconciliaciones, o compensaciones, podemos deducir la aceptación de dichos gobiernos de estar en deuda ante sus víctimas. Incluso aunque no haya anulación oficial del doloroso saldo que invade la vida de estas sociedades, las deudas no reconocidas permanecen.

¹ El Informe Rettig arrojó un saldo de 2,279 fallecidos, mientras que el de la Comisión Valech presentó por primera vez de manera oficial los episodios de tortura mediante la exposición de 35,000 testimonios (Sepúlveda 212-213).

² La primera ley de reparación económica se da en 1986 otorgando pensión a cónyuges e hijos de desaparecidos, en 1991 a civiles detenidos a disposición del Poder Ejecutivo, en 1994 a víctimas de desaparición forzada, en el 2004 a las personas que nacieron durante la privación de libertad de madres secuestradas, y en el 2006 a las abuelas de niños nacidos en cautiverio (Barbutto y Moreyra 53-54).

Por tanto, en esta investigación me propongo examinar el endeudamiento desde una perspectiva ética y no de mercado como una forma de violencia poco visible en los estudios sobre las realidades sociopolíticas de estos países. A través de los imaginarios de autores y autoras de estos contextos geopolíticos analizaré la deuda como un motivo literario³ que tiene la capacidad de moldear la acción y configuración de los personajes, sus relaciones interpersonales y propias, así como la ficción misma. Propongo desde este punto llamar a dichas narrativas *ficciones endeudadas*, pues la deuda es un hilo que une la trama y que mantiene un destacado poder para demostrar la existencia de una violencia ética tanto en el mundo ficcional como en el mimético. Es decir, el estudiar las deudas en estos imaginarios me va a permitir argumentar que los autores no solo representan cómo se impone un estado deudor al estar bajo el yugo de las represiones aquí tratadas, sino que también me posibilita demostrar que las técnicas literarias de cada autor impactan en nuestra realidad y aportan (o no) al proyecto de justicia y reconciliación de cada país.

Asimismo, al estudiar estos productos culturales podré responder preguntas tales como: ¿cuál es el papel de la deuda con respecto a la violenta transformación de los sujetos devorados por estas represiones políticas?, ¿cuáles son las víctimas que sufren los endeudamientos más graves en estas narrativas?, ¿quiénes son los agentes que imponen dicho estado deudor?, o ¿hasta dónde llega el legado de la represión política que endeuda a todos a su paso? Para responder estas cuestiones trabajaré en el análisis de un corpus de productos culturales conformado por novelas, cuentos, obras de teatro, documentales y testimonios. Mi elección de examinar tanto ficción como el género testimonial encuentra su origen al aceptar la proposición de Beatriz Sarlo

³ De acuerdo con la definición de Ángel Marchese y Joaquín Forradellas, un motivo literario es “cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto” (275).

quien considera al arte, específicamente la literatura, como un medio por el cual es posible entrar en grietas incómodas, realizar preguntas obscenas, adentrarse en áreas reprimidas, en fin, en todas aquellas tareas que resulten complicadas al involucrarse, ya sea por la vía de la creación o del análisis, con el género testimonial (166). Los deberes, sobre todo los relacionados al cuerpo, es un tópico que emite vergüenza en el discurso testimonial, por eso, examinarlo en la literatura resulta productivo para entender su origen, su desarrollo y su final.

Contextos históricos

He seleccionado los contextos geopolíticos de estas narrativas en consideración por su carácter represivo, sus modelos económicos vigentes y la relación temporal que comparten en cuanto al momento histórico en el que distintos sistemas políticos dictaron el camino de estas naciones, es decir, a mediados del siglo XX y hasta nuestra actualidad. En Argentina, el 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas, constituidas por representantes del Ejército, de la Fuerza Aérea y de la Armada, configuran un golpe de estado que destituye del poder a la entonces presidenta María Estela Martínez de Perón imponiendo así una dictadura cívico-militar (Barbuto y Moreyra 40). El objetivo económico de esta imposición fue el de instaurar el neoliberalismo, el precio: aproximadamente 30,000 detenidos y desaparecidos al establecerse unos 550 centros clandestinos de tortura psíquica y física (Barbuto y Moreyra 41). En Chile, el 11 de marzo de 1973 Augusto Pinochet derroca al presidente Salvador Allende y establece una Junta Militar de Gobierno que impone una violencia sistémica dando como resultado más de 35,000 testimonios de sobrevivientes torturados y 2,279 ejecutados (Sepúlveda 212-13). En México, el expresidente Felipe de Jesús Calderón Hinojosa envía en el 2006 por primera vez en la historia mexicana al ejército militar a las calles del país con la intención de erradicar los carteles de la droga. Esto da

como resultado más de 60,000 asesinatos, 20,000 desaparecidos (y contando), la destrucción de su propio partido político y la dominación de los espacios públicos a manos del narcotráfico (Hernández 9). En Cuba, el régimen castrista desde 1959 convierte a Cuba en una isla carcelaria con castigos hacia los artistas, los homosexuales, y cualquier agente subversivo.⁴ La época más cruel y represiva es, sin duda, el “Período Especial en Tiempos de Paz” donde la escasez, sobre todo alimentaria, tocó todos los rincones de la isla haciendo pagar a su sociedad con una precariedad voraz impactando en los medios de transporte, en el sector de salud, en los servicios públicos como el de la electricidad, y en aspectos más privados como la higiene e incluso la cultura (De Ferrari, “Embargoed” 86).

Quiero mantener un equilibrio en cuanto a las épocas históricas se refiere para no entrar en discrepancias temporales que afecten mi estudio sobre cómo los autores están produciendo textos que tratan la deuda ética como un legado de la represión política latinoamericana. Considero, por dar solo un ejemplo, que no encontraría conclusiones fehacientes si estudiara este motivo en la literatura de la Revolución Mexicana a la par de las deudas incluidas en las narcoficciones actuales. Asimismo, propongo que la variedad de obras literarias producidas en contextos que mantienen dos sistemas económicos distintos (el neoliberalismo y el socialismo) podrá permitirme encontrar puntos de encuentro y discrepancias entre el origen de las deudas éticas y su relación con el mercado de cada nación. Así, explorar el fenómeno del endeudamiento fuera del campo de mercado me permite un estudio prolífico donde se visibilice la violencia detrás de los pagos requeridos con monedas distintas al dinero.

⁴ José Miguel Vivanco, director de la Américas de Human Rights Watch explica que “el régimen represivo creado por Fidel Castro pudo mantenerse en pie durante décadas gracias a un control draconiano que incluía duros castigos impuestos por el gobierno a quienes se atrevían a disentir mínimamente” (“Cuba: la era de Fidel Castro”).

En todo caso me valgo de la seguridad de analizar productos culturales que tratan de represiones políticas. Me baso en la definición de este concepto de Robert Goldstein quien lo define como medios de control coercitivo configurado en distintos tipos de actividades utilizadas por las autoridades políticas en contra de la sociedad civil encontrada bajo su jurisdicción territorial (cit. en Davenport 487). Christian Davenport divide estas actividades en *restricciones de las libertades civiles* tales como los arrestos, las prohibiciones, la censura de libertad de expresión, entre otros; y las referidas como *violaciones a la integridad personal* cuyo objetivo es amenazar directamente la vida humana a través de actos de tortura y de asesinatos en masa (487; énfasis en original). La principal diferencia entre ambas categorías es que, si bien las dos intentan influenciar el comportamiento y las actitudes de sus víctimas, las actividades restrictivas lo realizan limitando las oportunidades de expresión, mientras que las que violentan la integridad personal lo hacen eliminando a quien se atreva a actuar contra el Estado (Davenport 487).

Estas dos categorías se presentan en las ficciones endeudadas que he decidido estudiar. Incluso coexisten en un mismo contexto. Con esto en mente, propongo que las deudas éticas impuestas por los Estados represivos son una categoría más de poder coercitivo sociopolítico. Como afirma el expresidente Andrew Jackson en mi epígrafe: “Cuando uno se endeuda se convierte en esclavo” y el acreedor es quien se beneficia siempre de dicho estado subordinado. De manera que, pretendo demostrar, la represión endeuda a su sociedad para mantenerla bajo una posición esclavizada e imposibilitada. Aunque esta nueva categoría podría recaer dentro de aquellas actividades que violentan la integridad, la diferencia es que no hay asesinato de la víctima, sino una desrealización del “Otro” que, de acuerdo con Judith Butler, es un estado en donde no se está “ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro” (60).

Las deudas éticas no solo transforman al individuo bajo su control a un nivel subjetivo, sino que además lo castiga, lo tortura y lo restringe incluso a futuro. Esto porque al endeudarse uno debe obediencia acorde a los requerimientos del gran acreedor, y más aún, una deuda puede simbólicamente arrancar la vida libre del deudor. Así, propongo que su presencia sutil y omnipotente debe ser estudiada para intentar revelar un tipo de represión política poco estudiada y a la vez perpetuarla tal como lo hace Randall Robinson en *The Debt: What America Owes To Blacks*. Su estudio es único en tanto que propone la idea de una deuda ética impaga (la esclavitud en este caso) y que debe recordarse “to cause America to compensate, after three and a half centuries, for a long-avoided wrong” (10). En mi caso, hasta lo que alcanza mi conocimiento, mi disertación es un proyecto pionero que se encarga por primera vez de estudiar las deudas éticas generadas por el autoritarismo en ficciones y testimonios latinoamericanos contemporáneos. Es tiempo, pues, de comenzar a definir los conceptos claves en esta disertación tales como deuda, estimación, valor y economía ética. Porque una deuda de mercado no trabaja bajo los mismos preceptos de una deuda ética, al igual que una economía de mercado no se adecúa al capital que maneja la economía ética.

Marco conceptual

El pilar teórico fundamental en esta disertación se lo debo a Steven Hutchinson con su estudio *Economía ética en Cervantes*. Hutchinson define esta economía como:

Un sistema de valoraciones, obligaciones, reciprocidades, derechos, servicios, «deudas», «pagos», lealtades, pactos, traiciones, prestigio, menosprecio, agravios, reparaciones, [...] -un sistema que funciona dentro del núcleo de todo tipo de relaciones interpersonales y que configura en gran parte sus modalidades de sentimiento y acción. (21)

En los imaginarios de autores y autoras de Latinoamérica me enfocaré principalmente en el estudio de las funciones y repercusiones de la deuda, aunque inevitablemente entraré en el análisis de pagos y de valores. Esta interposición conceptual resulta casi inevitable porque como bien afirma el crítico: “valores, pagos y deudas: éste es el núcleo de la economía ética” (30). En esta economía, “el ser humano mismo está en juego como propietario y propiedad”⁵ (40) y la principal diferencia entre la economía de mercado y la economía ética es que esta última “se enfoca en el valor de las personas y sus relaciones sociales. Se evalúa a la persona en su calidad humana” (46). Con estas bases teóricas podré adentrarme al estudio de las relaciones interpersonales que derivan del encuentro entre torturado y torturador; a la exploración del valor del deudor al momento en que se convierte en sujeto endeudado, y, por consiguiente, a entender el valor de los torturadores o bien, de su calidad humana al imponer este endeudamiento sobre el cuerpo-víctima. Esto porque, como afirma Hutchinson, a través de la manera en la que se subestima o sobreestima es posible entender, consecuentemente, el carácter y la conducta de aquel que estima a la otra parte (65).

Asimismo, su aproximación a la definición de valor dentro de esta economía ética me servirá para entender la manera en la que aquel de las mujeres, la parte de la sociedad que más se enfrenta a la encrucijada del endeudamiento represivo, cambia de acuerdo con las estimaciones que de ellas hicieron los sujetos patriarcales. Hutchinson afirma que:

⁵ Interesante aquí es el estudio de Zygmunt Bauman en *Vida de consumo* donde el sociólogo considera que, en la actual sociedad de consumo, la gente se encuentra obligada a promocionar un *producto* deseable y atractivo usando todas sus posibilidades para acrecentar el valor de lo que tienen para vender “y el producto que están dispuestos a promocionar y poner en venta en el mercado no es otra cosa que *ellos mismos*” (17; énfasis en original). De manera que “ellos son, simultáneamente, los *promotores del producto* y el *producto que promueven*” (17; énfasis en original). Me interesa rescatar esta teorización para hacer notar la violenta evolución del mercado al adentrarse a la ética del ser humano y comenzar a borrar los límites de los valores de cada economía, es decir los de la economía de mercado y los de la economía ética. En esta nueva sociedad de consumo, similar a la propuesta de Hutchinson, Bauman reconoce el trabajo de cada persona para aumentar su valor ante el resto de la sociedad. Sin embargo, la gran diferencia será que, en la sociedad de consumo, este valor está ligado a la moneda del dinero, mientras que la economía ética sigue en el terreno de monedas distintas a ésta tal como presento en este trabajo.

Algo vale porque se estima así, se valora así, y toda valoración es en cierta medida interesada y relacional. O dicho de otro modo, además de reconocerse, el valor también se confiere, y se confiere porque interesa, *inter est*. Vales no exactamente por lo que eres sino por las ventajas para los demás que suponen tus cualidades valoradas. (74; énfasis en original)

De manera que las víctimas, sobre todo las mujeres, valieron porque a través de su cuerpo se inscribieron las lógicas políticas que el Estado represor y sus representantes intentaron imponer en la sociedad. Las mujeres fueron y siguen siendo utilizadas para saldar las necesidades de otros. A medida que se crearon estos contratos entre acreedores y deudores, el valor ético de este sector social fue trasgredido a través de distintas prácticas que estudiaré con mayor detalle en el capítulo segundo. Su mala y cruel valoración ha sido tal que las consecuencias contra su cuerpo y subjetividad siguen estando presentes hoy en día y la literatura hace claro de estos violentos sucesos.

En estos imaginarios, al igual que en los cervantinos estudiados por Hutchinson, se crean contratos impuestos unilateralmente en donde el pago es exigido (138). El pago es parte de una economía del don, como llama Hutchinson a la dinámica de entrega de una persona a las necesidades de la otra; entonces, afirma el crítico, “se trata de la inversión de una especie de capital personal” (131). Aunque la empresa que conforma el don se contextualiza en los textos cervantinos como un favor que al hacerlo multiplica el valor del ejecutor de esta actividad, en los productos culturales que estudio aquí, ésta es una petición forzada donde se obliga a la víctima a darse como capital personal. Así, se origina un endeudamiento que requiere el pagar con el mismo ser las necesidades de otra persona. De esta forma, la deuda se presenta en su máxima expresión como un instrumento de poder y tortura.

Antes de continuar con la definición del concepto clave de mi disertación, el de la deuda, aterrizo el núcleo conceptual de economía ética en un pasaje de la novela *Perra brava* (2010) de la mexicana Orfa Alarcón, porque me permite discernir entre los conceptos claves como pago, estimación y valor de acuerdo con cada economía, la ética y de mercado. Asimismo, se puede visibilizar el poder de la represión como ente endeudante no solo ante la protagonista, sino ante la sociedad en términos globales. La novela trata la vida de Fernanda, quien está obsesionada con su novio Julio, un poderoso narcotraficante que la violenta a su merced. En esta escena la joven observa en la televisión la tortura de un policía, que, sin saber de su relación con el narcotraficante, la lleva presa. El resultado es que el mismo alcalde de la ciudad le ayude a la joven a salir de la cárcel y le deba a Julio la cabeza de este policía por la negligencia de haberse involucrado con *su* mujer. Vale la pena añadir un pasaje extenso para enfatizar los pagos, valores, deudas, estimaciones y represiones en este contrato entre acreedor-deudora:

Así que eso era lo que había querido decir Julio: *un rasguño mío valía la vida de cualquiera, por eso quería que le pagaran, porque yo era de su propiedad*. Estaba en la cima del mundo, podría ser coronada reina de belleza, podría pedir la paz mundial; agradecerle a mi hermana que siempre había confiado en que llegaría lejos; a mi abuelo y a mi tía Marina; a Dante que, si no fuera joto, sería el amor de mi vida; y por supuesto, a Julio, que supo encontrar a la mujer más hermosa, sensual y brillante de este planeta, la más importante, *la mejor de todas*. Podría pedir, en una charola de plata la cabeza de mi padre.

—Nada, me dio un escalofrío. *Mi vida, puta madre, literalmente estaba entre sus manos*.

Pero que más daba si mi vida era la más valiosa de la ciudad, del mundo entero.

—Pos cámbiale si ya no quieres ver eso. Al cabo ya entendiste, ¿no?

No le contesté, pero lo había entendido todo: *nada malo me pasaría mientras yo estuviera con él, y todo lo malo me sucedería cuando lo dejara*. Para prueba bastaban esos últimos días en que ni él ni ninguno de los Cabrones estuvo conmigo, y el primer pinche gato que me topé hizo conmigo lo que le dio la gana. Nada me pasaría mientras estuviera con Julio. Nunca. En esta pinche ciudad de mierda, donde hay muertos diario, donde los enfrentamientos entre militares y policías no respetan ni a las mujeres ni a los niños que vayan pasando, *yo era la mujer más protegida. La más valiosa. La más cara. Julio me cuidaría como a su propiedad más importante, yo no tenía nada qué temer*.
Sobre mí estaba Julio, y *sobre Julio no había ley*. (88 énfasis míos)

Rescatemos, pues, en primer lugar, cuál es la represión política en esta ficción endeudada. Estamos ante un contexto donde el capitalismo gore se presenta en su máxima expresión. En este sistema económico sanguinario, como bien observa Sayak Valencia, hay un derramamiento de sangre extremo porque el cuerpo se convierte en mercancía como “precio que paga el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo” (25). Así, los representantes de este capitalismo gore asesinan, secuestran y desmiembran el cuerpo del otro con la finalidad de obtener ganancias y mantener un necroempoderamiento.⁶ Entonces, Julio representa un narcotraficante que ejerce dichas prácticas gore como medio para obtener necroempoderamiento ante la policía, ante Fernanda y ante el alcalde. Así, estos individuos, y las instituciones que representan, se convierten en sus deudores porque de no obedecer sus peticiones corren el riesgo de sufrir también ese derramamiento visceral.

⁶ Valencia denomina como *necroempoderamiento* “a los procesos que transforman contextos y/o situaciones de vulnerabilidad y/o subalternidad en posibilidad de acción y autopoder, pero que los reconfiguran desde prácticas distópicas y la autoafirmación perversa lograda por medio de prácticas violentas” (31).

Siendo el policía agresor de la protagonista un subordinado ante las órdenes del alcalde, Julio se convierte así en la máxima autoridad, en el acreedor de la ley Estatal mexicana al obligar al alcalde a seguir los designios del narcotráfico, es decir, al comprometerlo a estar en deuda con él (porque le debe la cabeza del despistado policía). Alarcón deja clara la realidad mexicana al describir una ciudad donde la guerra entre militares y narcos obliga a la sociedad a vivir constantemente bajo la amenaza de tortura. Así, nos encontramos frente a una ciudad que se encuentra sumergida en una violencia sistémica tal como la conceptualiza Slavoj Žižek cuando habla de “la violencia inherente al sistema: no sólo de la violencia física directa, sino también de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia” (*Sobre la violencia* 20).

Veamos ahora el valor y la estimación femenina en esta ficción. La protagonista, cautivada por los encantos del narco, se enorgullece de poseer la seguridad que esta situación le provee. Alarcón produce una ficción donde muestra que la vida de las mujeres del narco son las más valiosas, pero también deja en claro que esta estimación depende en relación directa con la utilidad que este agente represivo pueda encontrar en la mujer-objeto. El valor ético de una mujer va en ascendencia cuando es propiedad del narco. Una vez que ésta ya no satisface sus deseos o se desprende de su protección, el valor de la vida de la mujer cae en picada. Asimismo, en el contexto narco, este valor ético se ve reforzado por el valor de mercado. Es decir, entre más riquezas se coloquen sobre el cuerpo femenino, más aumenta el valor tanto en las relaciones sociales con su victimario, como con la sociedad, pues es ahora “intocable”.

Así, el cuerpo femenino se convierte en una inversión de mercado estimada solo a través de los ojos del agente hegemónico mexicano y es apreciado únicamente cuando le es útil. Asimismo, la novela aboga por evidenciar la peligrosidad de la incursión en este mundo, donde

la mujer se convierte a los parámetros de la represión siguiendo este mundo de muerte y convirtiéndose en una asesina sin piedad. De manera que, puedo concluir, el valor ético e incluso la ideología de la mujer lo decide y lo estima, peligrosamente, el narcotráfico. Con esta novela queda claro que, las deudas, como sostiene Hutchinson, “son el medio por el cual funcionan la sociabilidad, la ética, la economía, y el cuerpo mismo” (20).

En mi disertación voy a considerar la definición de este concepto en su doble sentido en cuanto a que deber puede significar tener una deuda o asimismo tener una obligación. Afirma Emilia Ferraro que “el deber se convierte en deuda cuando es una obligación no de dar en la primera instancia, sino de devolver; cuando el ‘gasto’ que la obligación demanda se concibe como una ‘restitución’ y una compensación” (30). De manera que aquí estudiaré las obligaciones a las que las víctimas se enfrentan de dar a sus torturadores lo que ellos requieren, pero también pondré especial atención al deber convertido en deuda, como menciona Ferraro. Es decir, analizaré los momentos en que los deberes de estas víctimas se convierten en formas de compensación o restitución beneficiando siempre a sus victimarios. Me interesa enfatizar que cuando estos últimos requieren compensaciones se perpetúa la idea de que ellos son los afectados, de que ellos son los que han sido agredidos.

Por tanto, estudiar estos textos desde dicha dualidad conceptual me va a permitir demostrar la violencia ejercida por la represión política como entidad que se autodenomina acreedora absoluta en la vida de sus víctimas. La finalidad de crear deudas, argumento, es que, al hacerlo, estos gobiernos se deslindan de sus propias deudas. Asimismo, estos mandatos tergiversan los papeles de los victimarios a su favor. Por ejemplo, el obligar a una secuestrada a pagar con su cuerpo la salvación de su familia para no ser asesinada (por ellos mismos) se

convierte en una compensación para los representantes de estas represiones, invirtiendo así la identidad del torturador convertido en salvador.

El estudio de este motivo literario me interesa porque me posibilita la exploración del comportamiento humano, de los matices de la violencia y la tortura, de los legados que dejan estas represiones y de un empobrecimiento ético que afecta a sus víctimas a un mismo nivel que el monetario. En cuanto a la deuda fuera de su estado financiero, Emilia Ferraro realiza una completa investigación sobre la moralidad de este motivo a través de un análisis etimológico del concepto deuda encontrando que:

Charles Malamoud (1988a: 8) observa la conexión lingüística entre estos dos aspectos en la palabra alemana/germana *schuld*, que significa “deuda” y “falta” al mismo tiempo, de la que se deriva la palabra *schuldung*, que significa tanto “deudor” como “culpable”.

Schuld se deriva, a la vez, del término gótico *skuld*, que se relaciona con el verbo *skulan*, que significa “tener la responsabilidad”, “estar en deuda” y también “estar en falta”. Del mismo radical *skal* se deriva el término alemán *sollen*, “deber hacer”, y el inglés *shall* (deber), que en una etapa histórica temprana de la lengua significaba deber y responsabilidad. (19)

Con todo, es evidente que la palabra deuda tiene una fuerte conexión tanto con la economía ética como con la de mercado, aun cuando a primera instancia el hablar de deudas nos remita a pensar en un estado en el que al deudor le hace falta exclusivamente dinero para liquidar un saldo que debe. Sin embargo, pretendo demostrar que las deudas éticas, los deberes y las obligaciones dentro del campo de la moral logran despertar el interés para observar la violencia desde una nueva perspectiva. Al referirme a la ética de la deuda me posibilita hablar sobre

responsabilidades, pecados, faltas y culpabilidades que no se visibilizan con facilidad en el estudio de ésta desde una perspectiva financiera.

En concreto, guiaré mi análisis en cada capítulo por la definición de “deuda” de la Real Academia Española: 1. f. Obligación que alguien tiene de pagar, satisfacer o reintegrar a otra persona algo, por lo común dinero, 2. f. Obligación moral contraída con alguien, y 3. f. Pecado, culpa u ofensa. Basándome en dicha conceptualización voy a argumentar que los autores latinoamericanos producen textos donde la deuda ética impuesta en la víctima genera una violencia que impacta al propio ser debido a las obligaciones *que tiene* para pagar a alguien, a las obligaciones morales *que contrae*, y a los *pecados y culpas* a los que se enfrenta. La deuda tiene poder y ese poder se asemeja a las deudas de la economía de mercado. Por tanto, me voy a valer de las teorías de Maurizio Lazzarato en su estudio *La fábrica del hombre endeudado* para estudiar las funciones de este motivo y aterrizaré en el capítulo de conclusión las diferencias y semejanzas entre las deudas de cada campo dentro de estos imaginarios.

Para Lazzarato, “el poder de la deuda se representa como si no se ejerciera por represión ni por ideología: el deudor es «libre», pero sus actos, sus comportamientos, deben desplegarse en los marcos definidos por la deuda que ha contraído” (37). Pero, continúa el autor, se es libre solo para asumir ese *modo de vida* compatible con el reembolso (37; énfasis en original). De manera que se instruye al individuo a ser libre exclusivamente para cancelar esas deudas. Así, con las ficciones aquí consideradas voy a proponer que, en efecto, algunos de los protagonistas se encuentran “libres” pero esta libertad se la otorga su acreedor y solo se les ofrece para que paguen y se adecúen a sus propias reglas.

La literatura se encarga de escarbar la zona gris en la que se convierte la represión política para sus civiles. El resultado que pretendo encontrar es que estos textos demuestran que

las deudas éticas son todas coaccionadas por la represión y la ideología dominante. Así, los personajes deudores se convierten en sujetos que deben definirse siempre con sus comportamientos y sus actos comprometidos a alinearse con esa ideología hegemónica. Estos personajes demuestran una nueva posición subordinada donde no solo están por debajo de sus victimarios en la jerarquía de poder por la imposibilidad física que enfrentan, sino que además se encuentran subordinados por las deudas que los embargan. Con todo, la responsabilidad por pagar estas deudas se convierte en una violencia contra la propia integridad.

Dice Nietzsche en el segundo tratado de su libro *Genealogía de la moral* que la historia del origen de la responsabilidad comienza con un “animal al que le sea lícito hacer promesas” (83; énfasis en original) y se pregunta “¿Cómo hacerle una memoria al animal-hombre?»” (88), es decir, ¿cómo hacer para que algo se le quede grabado de tal manera que pueda tenerlo siempre presente? Y continúa afirmando que esto no se logró con ternura, antes bien, “tal vez no haya, en la entera prehistoria del hombre, nada más terrible y siniestro que su *mnemotécnica*. «Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo lo que no cesa de *doler* permanece en la memoria»” (88; énfasis en original). Entonces, lo prometido se graba en la memoria hasta convertirse en deuda y para que ésta no se olvide se hace uso del dolor como mnemotécnica con el fin de perpetuar la responsabilidad en la memoria.

Expongo así, que en los contextos aquí estudiados, la tortura extrema, las prácticas gore, y la privación de bienestar son en sí mismas prácticas que perpetúan en la memoria de la víctima su estado deudor, su responsabilidad para cumplir las reglas, leyes y designios de los opresores, de los grandes y absolutos acreedores que imponen su voluntad y exigen la memoria de sus ciudadanos para que nunca olviden su papel deudor ni su completa obediencia. Así como para

que nunca salgan de sus designios, ni tengan la posibilidad de libre acción o de decidir por sí mismos sobre su propio presente y futuro.

Nietzsche continúa su teorización afirmando que:

El deudor, para infundir confianza en su promesa de restitución, para dar una garantía de la seriedad y la santidad de su promesa, para imponer dentro de sí a su conciencia la restitución como un deber, como una obligación, empeña al acreedor, en virtud de un contrato, y para el caso de que no pague, otra cosa que todavía «posee», otra cosa sobre la que todavía tiene poder, por ejemplo su cuerpo, o su mujer, o su libertad, o también su vida [...]. Pero muy principalmente el acreedor podía irrogar al cuerpo del deudor todo tipo de afrentas y de torturas, por ejemplo cortar de él tanto como pareciese adecuado a la magnitud de la deuda. (93)

De aquí me interesa reiterar la idea que supone dar como garantía algo que aún posee el deudor. Si pensamos en las deudas coaccionadas de las dictaduras sureñas, la del narco y la Revolución Cubana, debemos considerar que las víctimas de estas represiones han debido pagar con su cuerpo, sus amistades, su fidelidad a sus ideales, sus derechos humanos, en fin, todo lo que viene de ellos mismos. Los representantes de estas represiones, al endeudar a la sociedad, se convierten en los acreedores que pueden infligir todos esos ultrajes mencionados por el filósofo alemán porque se autoimponen el derecho de hacerlo, y el dinero poco salda estas deudas éticas. Las deudas de la economía ética requieren pagos éticos, monedas que se escapan del campo de las finanzas. Por eso he podido estudiar contextos que no se adhieren a un mismo sistema económico como el neoliberalismo o el socialismo y así demuestro que los pagos requeridos por estas represiones no se saldan apoyados por el estado financiero de estos países.

Como bien intuye Lazzarato: “el reembolso no se hará en moneda, sino a través de los constantes esfuerzos del deudor por maximizar su empleabilidad, afanarse en pos de su inserción en el mercado laboral o de inserción social, estar disponible y movilizable en el mercado del empleo” (157). De aquí me interesa resaltar la naturaleza del reembolso. Incluso en las deudas bajo el régimen del neoliberalismo, Lazzarato pone atención en que las monedas no son la única esencia del reembolso, es decir, estas solo son la materialización de esfuerzos, actitudes, movilizaciones e intentos por saldar las deudas. Quiero decir con esto que no solo intento visibilizar las monedas con las que las víctimas pagan sus deudas. Voy a hacer una historización en cada ficción sobre cómo llega la víctima a ser deudora, cuánto dura este endeudamiento, hasta dónde llega su legado, y por supuesto, todo el proceso que implica el reembolso.

Otro énfasis fundamental durante todo mi proyecto trata sobre las técnicas utilizadas por los autores y las autoras en cada ficción para (des)endeudar a sus protagonistas. En cierta medida, quise responder a la cuestión ¿qué utilidad tiene el arte, en este caso específico, la literatura, para el proyecto de justicia hacia las víctimas de estos eventos? Guiándome por los preceptos de la crítica de Ksenija Bilbija sobre la utilidad del síndrome de Estocolmo en ficciones post-dictatoriales chilenas, argumentaré que existe una relación entre el género del escritor con su estilo narrativo al producir ficciones que se adecúen al contexto neoliberal que vende todo, incluso la memoria. Algunos autores pretenden rescatar de estos eventos autoritarios solo la tortura despiadada que dibuja en un cuerpo femenino el dolor, e incluso el placer de esta violencia. Los autores masculinos suelen endeudar doblemente a sus protagonistas debido a su condición de género. Así, estos recurren al tema de la maternidad fallida, de la locura incomprensida, de la confesión, y de la narración de terceros para dejar a la protagonista como una mujer con pecados, culpas y ofensas que debe pagar por sus acciones. Demostraré que detrás

de las deudas éticas está la culpa de haberla contraído y algunos autores parecen hacer énfasis solo en este resultado, no en las relaciones ni en las situaciones que generan estos contratos impuestos.

Lazzarato advierte que “la lógica de la deuda asfixia nuestras posibilidades de acción” (82). Y en estas ficciones endeudadas, los personajes se ven influenciados (e imposibilitados) en su accionar por las obligaciones que tienen ante la sociedad, ante los representantes de las represiones, ante sus familiares y ante ellos mismos. Sin embargo, en los imaginarios de algunos autores, éstos no pretenden darles una justicia simbólica. No les permiten, por ejemplo, agenciarse o no presentan un ejercicio donde ellos se escriban a sí mismos. El estudio de estas técnicas narrativas, si bien simboliza una mera justicia literaria, no debe dejarse de lado puesto que entenderlas permite descubrir de qué manera se perpetúa (o no) el endeudamiento ético de estas sociedades.

Estructura de capítulos

Mi disertación está estructurada en la presente introducción, tres capítulos de análisis y uno más que trata de las conclusiones finales de mi estudio. En el primer capítulo enfoco mi atención a la relación existente entre el verbo pagar y el arte. Quise comenzar así mi proyecto con la intención de averiguar de qué manera la literatura y sus representantes pagan las consecuencias de estas represiones endeudantes. Al verse obligados a seguir los preceptos de los representantes autoritarios, la creatividad sufre una grave tergiversación. Asimismo, abro camino con este capítulo porque analizo un entrelazado de economías, el de mercado y el de la ética, en la escritura como práctica. Por ende, me posibilita enfatizar las diferencias y similitudes de ambos campos económicos. Con el marco teórico de Maurizio Lazzarato, me adentro al análisis

del cambio de ideología en el escritor en la novela *Las palabras perdidas* (1992) de Jesús Díaz. Esto debido a la imposición de deudas hacia su círculo amistoso literario y hacia él mismo por parte de un representante de la Revolución Cubana. Con esta primera novela descubro cómo las deudas éticas aportan al triunfo de la ideología imperante. Por su parte, en *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera examino la primera moneda fuera del campo de las finanzas que salda una “deuda de sangre”, como su mismo autor la designa en su ficción, y esta es la creatividad literaria. Propongo que esta ficción cabe dentro de las ficciones que Ericka Beckman define como *capital fictions*, pues está construyendo (y manteniendo) el imaginario económico predominante que significa el narcotráfico en el México contemporáneo. El corrido circula como un arma/moneda que puede destruir al igual que salvar a los representantes hegemónicos.

Las siguientes tres novelas analizadas en este primer capítulo conforman una sección que he titulado “El cobro que cubre la deuda” porque estudio el actuar de los protagonistas quienes se empeñan en obtener alguna remuneración que satisfaga sus deseos de justicia después de haberse convertido en víctimas de estas represiones. Así, en *El jardín de al lado* (1981) de José Donoso el personaje principal se encuentra en proceso de escribir una novela que lo coloque cerca de los escritores más prolíficos del boom latinoamericano. Esta novela demuestra, sin embargo, que la represión no solo victimiza el presente del sujeto torturado, sino que también imposibilita su futuro. Asimismo, con la crítica de Bilbija y Payne en *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*, analizo cuál es el valor de la producción del arte memorialístico para crear una cultura de derechos humanos. Abogo por la idea de que, a pesar de sus intentos por cobrar, el protagonista termina pagando una vez más con su tiempo, su matrimonio, y su bienestar mental al atreverse a sacar provecho de su experiencia. La dictadura chilena impuso un

modelo neoliberal que permite sacar ganancias del trauma, pero ir contra ella también significa pagar las consecuencias éticas y monetarias.

Continúo con el análisis de *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine para introducir la primera de las observaciones sobre cómo los imaginarios de estos autores están contribuyendo al proyecto de justicia para las víctimas de las represiones políticas, en este caso las de la dictadura chilena. Fontaine utiliza el método del confesionario para obtener el testimonio de Lorena, una militante que termina colaborando para la dictadura. Fontaine configura a su protagonista con una deuda basada en la maternidad, es decir, esta mujer se convierte en madre y pretende vender su testimonio para dejar una herencia a su hija y así saldar las deudas que cree tener con ella. En el proceso, el entrevistador que está frente a una mujer en etapa terminal por cáncer la observa, la juzga, la deforma, la incomoda y la entristece al arrebatarse, hasta cierto punto violentamente, su testimonio. Este acto se convierte en una nueva pena por la que tiene que pasar esta sobreviviente condenada nuevamente por una figura patriarcal.

Aunque Lorena se encuentre en una lucha constante contra sus traumas para así poder obtener una remuneración, el endeudamiento no acaba aquí y traspasa las líneas de la ficción hacia la realidad. Fontaine perpetúa la idea patriarcal juiciosa contra la mujer rebelde, específicamente la imagen de la colaboradora que debe pagar por sus actos militantes. Irónicamente, el que recibe el dinero, \$25,000 dólares para ser exactos, lo cual es una suma muy similar a la que pide su personaje en la ficción, es el propio Fontaine⁷ por el manuscrito de esta novela que materializa en sí misma las múltiples penas que pagan las víctimas de las que toma provecho este autor.

⁷ Lo interesante aquí es la indiferencia hacia su propia violencia de la que no da cuenta el autor quien supone que su novela retrata la violencia de Estado, únicamente: “En mi novela se critica la estética de la violencia y un aparato represivo que ensucia la mística revolucionaria” (“Chileno”).

Por último, en este capítulo exploro *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra. Una vez más nos encontramos ante la intención del autor ficcional por obtener un tipo de retribución que cubra la estancia insoportable en la Cuba del Período Especial. Esta compensación llega solo en forma de arte expiatorio. Es decir, la joven escritora plasma su trauma en un diario que la devuelve a una normalidad configurada por sí misma posibilitándola a soportar la precaria situación en la que vive. Así, analizo la materialidad de la literatura utilizando la definición de cultura material de Jules David Prown. Al estudiar el diario como objeto puedo exponer que éste resulta ser una moneda que circula la cual paga, en cierto sentido, las acciones represivas de las que ha sido víctima. No solo se cobra por la marginalidad política, sino por su vulnerabilidad en relaciones personales como con su padre torturador y con aquel hombre que la minimiza y la engaña. Así, el diario se convierte en objeto que venga su malestar al hacerlo circular para exponer públicamente su precariedad y la violencia paternal y de pareja. Una justicia poética es la que presenta Guerra para desendeudar a su joven protagonista haciéndola partícipe de su propia búsqueda de cobros.

Abro el segundo capítulo con la que considero la ficción endeudada por excelencia: *El desierto* (2005) de Carlos Franz. Esta novela está entretejida por deudas con y de la protagonista. Su accionar, su movimiento dentro de la ficción, y el detonante de ésta se encuentran en relación directa con el motivo de la deuda. Franz presenta un pueblo endeudado por la dictadura al saberse cómplices silenciosos de lo que ocurre en el desierto que delimita la ciudad. Para salvarse colocan a Laura en medio de la vorágine que representa el Mayor Cáceres. Esta mujer es básicamente ofrecida como sacrificio al que se convierte en su violador quien, además de violentarla sexualmente, la desvaloriza como mujer, como profesionista, como esposa y como madre. La relación entre esta víctima y su torturador dice mucho, utilizando las teorías de

Hutchinson, sobre la estimación del tasador. Es decir, la dictadura se presenta como una entidad maldita que endeuda el presente y futuro de la ciudad y del género femenino. En esta ficción, asimismo, voy a argumentar que Franz consolida una mujer endeudada dentro y fuera de su imaginario porque en vez de agenciar a su protagonista, escribe al género femenino, similar a Fontaine, como uno débil y volátil.

Su protagonista increíblemente siente orgasmos al ser violada, y ayudada de las teorías feministas y de mercado de Ksenija Bilbija, voy a argumentar la manera en que esta relación desvaloriza éticamente a la jueza que deviene fantasma fragmentado ante todos. Asimismo, al enfrentarse a su victimario para saldar deudas con él, consigo misma y con su hija, ocurriendo esto incluso muchos años después, Franz inserta el instinto maternal como un sentimiento que la quiebra hasta el punto de dudar sobre el perdón a su torturador al volver a sentir su tacto que le nubla el juicio para decidir hacer justicia por mano propia. Las obligaciones en esta novela son sexuales, políticas y familiares y todas repercuten contra la mujer protagonista y desembocan en un pasado, presente y futuro comprometidos exclusivamente para saldar estas deudas.

Continúo este segundo capítulo con una comparativa entre las ficciones *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime y *La muerte y la doncella* (1992) de Ariel Dorfman. Ambas ficciones comparten el mismo núcleo: una mujer tiene en sus manos la vida de su torturador/violador del pasado. En esta comparativa voy a enfocarme en las técnicas narrativas y la manera en que los autores desarrollan sus composiciones para explorar qué ficción elabora más detalladamente la creación de deudas detrás del contrato entre estas dos entidades: la deudora y el acreedor. Voy a proponer que Sime utiliza la descripción profunda del cuerpo no para producir un producto cultural atractivamente erótico, sino para evidenciar que incluso los sentidos atacan al mismo

cuerpo en estas obligaciones sexuales de las que son víctimas las mujeres violadas bajo dictadura.

Por su parte, Dorfman no se enfoca en la exploración de las obligaciones morales ni corporales femeninas, ni en los pagos que la mujer debe a su torturador. Más bien, produce una obra en la que el torturador es un hombre de ciencia que explica sus motivos por los cuales deviene torturador, y estos motivos parecen justificarse en base a la medicina y la observación. La mujer, que se convierte “repentinamente” en una loca, no es entendida ni por su propio esposo y, como afirma Ksenija Bilbija, resulta incluso peligrosa por no saber distinguir entre castigo y venganza (“Terapias literarias” 114). Dorfman propone una locura extrema que nunca se justifica porque no le permite a la voz femenina denunciar las obligaciones de las que fue víctima, más bien, como bien expone Bilbija, le cede la voz de la razón a los dos hombres en escena y configura la confesión de la mujer como un acto insuficiente en sí mismo para demostrar la verdad al requerir la confesión del torturador (“Terapias literarias” 114).

En la última sección de este capítulo me adentro al análisis del documental *La venda* (2000) de Gloria Camiruaga y la novela *El lenguaje del juego* (2012) de Daniel Sada. Exploro así la tercera definición de deuda: pecado, culpa u ofensa. En esta sección utilizo los diseños sobre el castigo de la filosofía nietzscheana para estudiar el motivo de la deuda en ambos productos culturales. Determino que la violencia en manos de la represión sufre una transformación y se convierte en castigo. Nietzsche relaciona este concepto con la deuda cuando sugiere que el castigo por una cuenta impaga no pretende hacer responsable al culpable por su falta, sino que tiene como verdadero objetivo hacer un daño. Sugiero que las mujeres de estas represiones son, además de violentadas, castigadas. Así, substraer del fenómeno de la violencia la definición de castigo, me permite sugerir que la represión se ensañó con el género femenino

intentando perpetuar en su cuerpo sus ideales patriarcales y hegemónicos. Es verdad que las víctimas de estas represiones tanto masculinas como femeninas han sufrido violencias contra el cuerpo, pero solo el género femenino vive para ser estigmatizado. Solo ellas son denominadas como putas o sucias, literal e ideológicamente.

Con mi análisis de estimaciones biológicas, en especial el binomio que he denominado limpieza/suciedad, el cual es un estado fisiológico al que las víctimas están expuestas en sus secuestros, puedo demostrar que las mujeres son condenas a ser las culpables de sus males. Las mujeres son denominadas putas en contextos dictatoriales por haberse atrevido a ir contra la represión (en el caso sureño), pero también si deciden adentrarse a ser parte de ésta (en el caso mexicano). Mis conclusiones con esta sección aportan a la idea de que el estudio de la deuda sirve también para entender los designios del género femenino como el más contaminado. La deuda vale, asimismo, para entender la conversión de su identidad como un ser pecador, y contribuye a pensar cómo cambia la imagen que la mujer tiene de sí misma debido a la imposición de un estado deudor.

Continúo con el tercer y último capítulo de este proyecto. En este apartado voy a explorar la victimización sufrida por la generación de hijos de las víctimas directas de estas represiones. Comienzo con una discusión que involucra el contraste entre términos de *postmemory* (posmemoria) de Marianne Hirsch, y memoria de segundo grado de Beatriz Sarlo para encontrar una teoría propia sobre cómo estudiar los textos de autores que se refieren a una segunda generación y su propia victimización. Mientras Hirsch se enfoca en los medios por los que el trauma llega a una segunda generación, Sarlo refuta la semántica del concepto posmemoria al llamarla simplemente memoria de segundo grado. Por mi parte, considero trabajar estos conceptos con relación al motivo de mi interés y así descubrir de qué manera la memoria de los

padres se convierte en un legado endeudante que manifiesta su violencia en el presente y futuro de estos hijos.

Para la primera sección de este capítulo voy a utilizar la teoría de Jacques Derrida que se refiere a la filosofía del regalo. Para el pensador, el regalo es un dispositivo que crea una deuda. Así, en *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos voy a analizar cómo esta narcoficción pretende demostrar la peligrosidad del capitalismo salvaje dentro del núcleo familiar. Villalobos explora una manera distinta de victimizar al hijo del narco, el cual es sujeto a la exposición extrema de regalos que solo pasan factura cuando el padre le pide el pago de estos. La petición final en la novela involucra al parricidio como salida para que el representante del narcotráfico no caiga subordinado ante el ejército militar mexicano, ni ante algún otro cartel. Con este análisis voy a demostrar que la institución familiar, incluso de la misma represión, se ve abatida por deudas formuladas bajo los criterios de dicho capitalismo gore. En esta ficción, asimismo, vuelvo a resaltar el uso del imaginario del autor como esfuerzo para dismantelar el legado de la deuda en este personaje infantil. Villalobos recurre a la narración en primera persona para movilizar a su personaje a encontrar por sí solo la habilidad y madurez que le lleven a desendeudarse de regalos que devienen deudas.

En la segunda sección de este apartado voy a continuar valiéndome de los preceptos de la filosofía de Derrida al desarrollar la idea de herencia. Como el título de mi disertación lo demanda, en este último capítulo pongo especial atención a conocer el legado endeudante en el que se mueven los personajes de estas ficciones. La protagonista de *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés es, quizá, el personaje con más agencia dentro de las ficciones aquí consideradas. Esta joven se desprende de las imposiciones paternas en su infancia (comenzando por cambiarse el nombre de Patria a Yocandra) y continúa viviendo bajo esa nada cotidiana que le

ofrece la Cuba deshecha por decisiones de una generación que le demanda obediencia incluso cuando a esta nueva generación ya no le puede ofrecer nada. Yocandra es una mujer agenciada por su propia escritora que sabe deducir quién y cómo la han obligado a ser deudora. Sin embargo, como demostraré de la mano de los preceptos derrideanos, ésta sabe cómo manipular dicha herencia y decide tomar solo el aprendizaje de la supervivencia para quedarse en esta Cuba precaria y escribir(se). Esta ficción se asemeja al resto del corpus cubano que he tratado a lo largo del proyecto permitiéndome demostrar que este contexto es único en cuanto a la manera de buscar compensación de sus personajes. Solo a través de la escritura estos protagonistas podrán obtener el pago de la deuda en la que la represión los ha obligado vivir. Dichos personajes siempre saben moverse a través de sus páginas y encuentran una conciliación artística.

En el último análisis de este capítulo me apoyo nuevamente en la filosofía de Nietzsche al explorar las deudas del hombre hacia las entidades divinas antepasadas. Con esto en mente, configuro el concepto de divinización paternal refiriéndome así a la deuda que los hijos adquieren debido al recuerdo/ausencia de los padres desaparecidos. Al no saber sobre el destino que sufrieron estas víctimas, los hijos adquieren una deuda de nacimiento impagable pero que a su vez intentan saldar con la búsqueda constante de respuestas. En la colección de cuentos 76 (2008) de Félix Bruzzone configuro que los padres se han convertido en entes divinizados que exigen la atención del hijo en su presente y en su futuro. Bruzzone configura un imaginario en el que la presencia/ausencia paterna invade cada aspecto tanto de la vida de sus personajes como en el entramado entero de su cuentística. Estos personajes son juzgados incluso por su familia y círculo social íntimo al no adherirse a los preceptos que la sociedad espera de esta generación. Estudio así la deuda que deviene estigma.

Cada texto seleccionado en esta disertación ha sido pensado para generar una idea lo más completa posible sobre la función de la deuda en la literatura latinoamericana contemporánea. Sin embargo, quedan claras las limitaciones críticas que enfrento en este proyecto. Menciono las que considero más importantes y en cierta medida prolíficas. En primer lugar, mi corpus se reduce a entender, principalmente, este motivo como una consecuencia de las represiones políticas hegemónicas de cada contexto geográfico aquí considerado. Se podría, por ejemplo, estudiar la deuda desde otros orígenes privados o bien desde otros aparatos ideológicos⁸ como los denomina Louis Althusser: el religioso, el escolar, el de información, el cultural, etc (21). Considero que, en este sentido, el estudio del motivo de la deuda arrojaría el descubrimiento de distintos pagos éticos y diferentes contratos que valdría la pena explorar para entender esa otra economía ética privada. Otra limitante importante es que estoy considerando un contexto geopolítico de solo cuatro países latinoamericanos. Tal vez una exploración más amplia en cuanto a geografía se refiere arrojaría contrastes más detallados sobre cómo la economía de mercado afecta la economía ética de cada sociedad.

Con todo, me parece que mi corpus cubre en parte la deuda que se le debe a las víctimas de estas violaciones a sus derechos humanos más básicos como la vida, la salud, su bienestar físico y ético, su derecho a la opinión pública, a pertenecer a una sociedad que no las estigmatice, entre otros. Aunque es imposible dar la justicia que se les debe, este proyecto es un intento por resaltar y perpetuar su historia y la violencia que implica estar bajo el yugo de un estado deudor en que las obligaciones inundan la vida libre del ser humano y lo convierte en un ente bajo la disposición de otro. Estudiar estas ficciones desde la perspectiva de una economía ética me va a

⁸ Los aparatos ideológicos de Estado o bien AIE, no deben confundirse con los aparatos represivos de Estado. Estos últimos, considera Althusser, funcionan mediante la violencia que incluso puede ser no física. Entonces, indica el teórico, los aparatos ideológicos de Estado son “cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas y especializadas” (21).

permitir visibilizar que la tortura tiene matices importantes que repercuten no solo en el presente sino también en el futuro de su víctima. Las deudas impuestas y sus respectivos pagos nunca se van a saldar con la moneda del dinero, y eso es lo más preocupante para mí. Entonces, este hallazgo, es, quizá, mi mayor aporte a la discusión crítica sobre esta literatura y la modernidad en la que nos ha tocado vivir.

CAPÍTULO 1: LA CREACIÓN LITERARIA PAGA

¿Cómo impedir que se esfumaran y palidecieran mis seis días de calabozo, que eran como el trazo que definía el contorno de mi identidad? [...]. Esos días eran mi pasaporte al triunfo, la identificación que me iba a permitir salir de la sombra.

—José Donoso, *El jardín de al lado*

La ambigüedad del título que le otorgo al capítulo de apertura de este proyecto se debe a mi necesidad de resaltar la productividad de un análisis a las definiciones del verbo pagar en relación con el trabajo de autor y su talento en contextos de represión política o económica. Argumento que uno de los legados de los sistemas represivos ha sido afectar el arte creativo por su capacidad desafiante y porque es un lenguaje en el que se intenta expresar lo que muchas veces no se puede de otra manera. Por tanto, expongo que el autoritarismo afecta su economía tanto ética como de mercado. Ética debido a que el productor de textos es partícipe de un sistema de intercambio donde el dinero no es el único objeto que circula en transacciones morales, y donde sus deudas y pagos se originan con relación a sus valores, no a su estado financiero. De mercado porque la represión convierte al sujeto en un ser que, con su creación literaria fundada en traumas, espera recibir remuneraciones exclusivamente económicas. En otras palabras, planteo que en contextos sociales afectados por golpes políticos y económicos surgen sujetos creativos endeudados por sistemas autoritarios que los instalan en un sistema de pagos y deudas donde circulan monedas con valores violentos implícitos que afectan la manera en la que funciona su propio mundo económico y social.

Para mi objetivo propongo primeramente considerar tres definiciones del verbo pagar⁹ de la Real Academia Española: 1) para indicar que alguien será receptor de una venganza, 2) para indicar que se satisface lo que alguien debe, y 3) como un sinónimo de remuneración. Es decir, y tomando en cuenta la creación literaria como el sujeto de nuestra oración, ésta es la que sufre una victimización ejercida por otro ejecutante; asimismo, ésta cumple y satisface una deuda adquirida convirtiéndose así en moneda de cambio; y finalmente, que a través de la creación literaria es posible obtener algún beneficio tal como lo indica el prefacio de este capítulo. Veámoslo así: la creatividad paga las consecuencias de actos violentos, la creatividad paga deudas, y gracias a la creatividad, se puede cobrar.

Para discutir críticamente el papel del pago de deudas en relación con las letras me centro en los contextos de represión política y económica en Argentina, Chile, y Cuba de finales del siglo XX y en México a comienzos del XXI. Divido el capítulo en tres secciones basándome en las definiciones enlistadas previamente donde en primera instancia discuto el papel del Estado y su efecto en la ideología del escritor en la novela *Las palabras perdidas*¹⁰ (1992) de Jesús Díaz, pues considero que este análisis explicará el proceso por el cual la creación literaria se transforma en un receptor que paga las fulminantes consecuencias de los sistemas autoritarios. Continúo argumentando que, bajo represiones violentas en un contexto gore,¹¹ la creatividad se

⁹ Específicamente y de acuerdo con la RAE: “tr. Dar a otra, o satisfacer, lo que le debe; locs. verbs. coloqs. Sufrir su condigno castigo o la venganza de que se hizo más o menos merecedor”. Tomo en cuenta también el modismo en inglés *it pays* como sinónimo de remuneración o de que algo vale la pena, tal como lo indica el diccionario Merriam-Webster: “used to say that doing something is worth the effort or expense.” Aunque en español dicho verbo compuesto no es comúnmente utilizado, no puedo descartar este último significado pues, irónicamente, pagar puede convertirse en sinónimo de cobrar.

¹⁰ Utilizo aquí la edición de Editorial Anagrama de 1996.

¹¹ En el sentido que le da Sayak Valencia como una violencia extrema hacia los cuerpos utilizada por el crimen organizado que conserva un elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras (23).

convierte en una moneda de pago en *Trabajos del reino*¹² (2004) de Yuri Herrera que salda las cuentas pendientes de un sujeto endeudado por la misma represión. Posteriormente comento *El jardín de al lado*¹³ (1981) de José Donoso, *La vida doble*¹⁴ (2010) de Arturo Fontaine, así como la novela cubana *Todos se van*¹⁵ (2006) de Wendy Guerra para comentar que *it pays to create*. Es decir, los autores ficcionales utilizan el trauma obtenido en contextos de alta violencia para producir textos que de alguna manera les permitan obtener un beneficio. Todos trabajan siguiendo sus deseos por obtener redención o convertir la violencia en una fuente de múltiples tipos de ganancias. Pero antes del análisis de cada novela, realizo una definición de éstas como un todo. A estas ficciones las he denominado *ficciones endeudadas* porque no puedo referirme a pagos sin antes hablar de deudas, motivo presente en todas ellas.

Ficciones endeudadas

El estudio de ficciones donde la deuda resulta ser un motivo literario que une la trama y le otorga su movilidad ha sido abordado directamente por dos críticos que merecen mención y que utilizo como pilares teóricos: Margaret Atwood con su libro *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth* (2008) y Steven Hutchinson con su análisis *Economía ética en Cervantes* (2001). Por un lado, Margaret Atwood historiza la deuda pasando por el antiguo testamento, por mitos griegos y romanos, y por mitos sumarios como el de Geshtinanna, el primer ejemplo de redención individual ofreciéndose como sustituta para “comerse” los pecados de otro. Para Atwood, la deuda se relaciona con el pecado y bajo esta perspectiva analiza reconocidas obras

¹² Utilizo aquí la edición Periférica del 2016.

¹³ Utilizo aquí la primera edición Seix Barral de 1981.

¹⁴ Utilizo aquí la edición Tusquets del 2010.

¹⁵ Utilizo aquí la edición Bruguera del 2006.

literarias del siglo XIX.¹⁶ Por su parte, Hutchinson comenta la literatura cervantina descubriendo un “sistema que funciona dentro del núcleo de todo tipo de relaciones interpersonales y que configura en gran parte sus modalidades de sentimiento y acción” (21). Algunas de las valoraciones que Hutchinson enfatiza en este sistema es el de los pagos y las deudas, ambos motivos literarios presentes en dichas ficciones. Hutchinson clasifica los personajes cervantinos en tres tipos, principalmente: aquellos que imponen culpas y obligaciones, otros que deben liberarse de endeudamientos relacionados a amores no correspondidos, y también quienes se mueven por el mundo con una economía ética en mente que no implica inculpar a nadie, como lo es Don Quijote (126). Vemos así que ficciones endeudadas existen en diferentes épocas, géneros y geografías porque en sí la deuda, como bien afirmó Nietzsche, es un elemento fundamental de la relación personal más antigua que existe, la de los compradores y los vendedores, la de los acreedores y deudores donde “por vez primera se enfrentó la persona a la persona, fue aquí donde por vez primera las personas se midieron entre sí” (cit. en Hutchinson 27).

Como es identificable, ambos críticos delimitan su corpus literario a un mismo siglo, en el caso de Atwood, o a un mismo autor, en el de Hutchinson. Por mi parte, conjugo un corpus homogéneo y coherente definiendo, limitando y haciendo encajar ficciones endeudadas de distintos autores, de distintos contextos geográficos, o de distintos géneros considerando que éstas cumplen con características tales como la temática, el ciclo histórico que comparten, los rumbos económicos a los que se dirigen las naciones donde se han contextualizado, y que todas ellas presentan una estética realista. Sobre esta lógica estoy en deuda con el crítico Grínor Rojo quien en la introducción de su libro *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena*

¹⁶ Atwood explora el motivo de la deuda en ficciones como “The Devil and Tom Walker” (1824) de Washington Irving, *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë, *Vanity Fair* (1847-1848) de William Makepeace Thackeray, *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, *House of Mirth* (1905) de Edith Wharton, y *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot (Mary Ann Evans).

(2016), volumen uno, desarrolla la definición de un ciclo literario tomando en cuenta dichos criterios. Para Rojo el ciclo literario del que se encarga es un momento histórico de cuatro decenios y un lustro en el que ocurrieron graves hechos históricos que, al ser reencontrados en las ficciones, son protagonizados y asociados a acontecimientos que se pueden vincular temáticamente (12).¹⁷

Al aceptar esta postulación, cualesquiera que sean las diferencias de las ficciones (ideológicas, estéticas, o de técnica narrativa) éstas conformarán un corpus analizable por tener un denominador común que conectará esta literatura la cual forma parte de un mismo horizonte histórico, es decir, mantiene una estética representacional realista, en un sentido lejano a la noción de mimesis y ligado más bien a la noción de verosimilitud.¹⁸ Con estos parámetros en consideración, propongo que las ficciones endeudadas que analizo en este proyecto pueden ser consideradas como un corpus coherente, pues comparten un periodo histórico definible el cual se conforma a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI (década del 70 en el caso Argentino y Chileno, en el año de 1991 en Cuba o bien el denominado Período Especial, y hasta la actualidad comenzando en el 2006 en el caso mexicano).

Por otro lado, estas ficciones comparten dicha estética realista, tal como la define Rojo, en la que asesinatos, torturas, desapariciones y desmembramientos son todos hechos verosímiles, aunque la mimesis roce en lo fantástico por precisamente apropiarse de una realidad increíble en la que se mueven personajes semejantes entre sí en cuanto han sido partícipes de una violencia generada por contextos políticos asimismo similares. Es decir, las acciones de estos personajes se

¹⁷ Otros ciclos que menciona son la poesía gauchesca, la novela de la Revolución Mexicana, la novela del narcotráfico, entre otros.

¹⁸ Rojo concuerda con Carlos Cerda al definir la estética realista al afirmar éste que “una novela puede ser realista aun cuando la configuración de sus elementos composicionales se aparte de la mimesis, a condición de que mediante formas no miméticas de representación se produzca una apropiación gnoseológica y axiológica adecuada de la realidad” (cit. en Rojo 14).

vinculan a una temática que el lector asocia con las consecuencias de las represiones políticas y económicas en Argentina, Chile, Cuba y México, que si bien son solo cuatro países de las múltiples regiones latinoamericanas que sufrieron dichas violaciones, los elijo manteniendo siempre en mente que mi proyecto se encarga de un corpus coherente pero no concreto o definitivo. Más bien abre las puertas para el análisis de productos culturales provenientes de cada rincón geográfico que ha sido violentado por algún tipo de represión distinta o similar a la que yo estoy considerando: la política.

Finalmente, y tal vez más importante, es que todas ellas presentan en algún punto de su narrativa una deuda muchas veces impuesta por el autoritarismo que el lector podrá descubrir por esa presencia de verosimilitud que antes mencioné. Me interesa resaltar el motivo de la deuda en la literatura contemporánea latinoamericana puesto que incluso la etimología de esta palabra refleja la necesidad de un análisis que se encargue de sus distintos significados y su funcionamiento en dichas producciones culturales. Los tintes morales implicados en este término vienen de su relación con la palabra *deber*, pues ésta tiene un doble sentido en cuanto a que deber es tener una deuda o asimismo tener una obligación. La RAE incluso define deuda como 1. f. Obligación que alguien tiene de pagar, satisfacer o reintegrar a otra persona algo, por lo común dinero. 2. f. Obligación moral contraída con alguien, y 3. f. Pecado, culpa u ofensa. Es decir, estudiar la deuda en estas ficciones es encontrar las obligaciones con las que el autoritarismo abandona a su comunidad, es explorar la violación de su moral y sus valores, y es también entender los sentimientos de culpa, pecado y ofensa que condenan a las víctimas de la represión incluso hasta la actualidad.

Ahora bien, los eventos históricos que yo considero como represión en cuanto a que estos atentan contra los derechos humanos de la sociedad que experimenta esta violencia, Naomi

Klein, por su parte, los identifica como la clave de su teoría llamada “terapia del shock”. Klein propone en su libro *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism* (2007) que la tortura, el miedo y el desorden preparan el terreno para introducir “reformas” radicales tal como el libre mercado. Ejemplifica esta doctrina en los países como Estados Unidos después del huracán Catrina que trajo consigo cambios a la reforma educativa, o en Argentina y Chile donde debido a las desapariciones que aterrorizaron e inmovilizaron el activismo político se logró imponer la ideología económica de la Escuela de Chicago (10). Vale enfatizar que, para Klein, los traumáticos episodios que han preparado terreno no siempre han sido violentos. Tal es el caso de los años ochenta en Latinoamérica y África, donde las crisis a causa de las deudas, la hiperinflación y los préstamos extranjeros llevaban a los gobiernos a aceptar tratamientos de “choque” (10). Coincidiendo con Klein, objeto que la deuda, en este caso de mercado, es una violencia en sí misma y por ende una razón más que manifiesta la importancia de investigarla.

El libro de Klein es, en cierto modo, la genealogía del rumbo económico de Chile, Argentina, y cualquier país víctima de las doctrinas del shock. Estos rumbos describen que la violencia desmedida ha tenido objetivos meramente económicos dando como resultado conclusiones devastadoras tal como bien lo define Rodolfo Walsh, quien formulaba que la pobreza del neoliberalismo fue peor que la tortura:

“These events, which stir the conscience of the civilized world, are not, however, the greatest suffering inflicted on the Argentinean people, nor the worst violation for human rights which you have committed. It is in the economic policy of this government where one discovers not only the explanation for the crimes, but a greater atrocity which punishes millions of human beings through planned misery. . . . You only have to walk

around greater Buenos Aires for a few hours to check the speed with which such a policy transforms the city into a 'shantytown' of ten million people.” (cit. en Klein 95)

Con esto en mente, manifiesto que las represiones, o las doctrinas de shock, no solo afectan el mercado y lo convierten en un capitalismo del desastre, es decir, no solo provocan pobreza financiera, sino también cultural. En cierta medida, Klein comenta sobre este tema al enlistar a cantantes que conformaron una cultura de izquierda en los años sesenta y setenta, la cual fue aniquilada por las juntas que trataron de erradicar el socialismo.¹⁹ Es mi objetivo en este capítulo retomar y profundizar esta idea y analizarla en las ficciones endeudadas donde la presencia del miedo, de la pobreza, de la amenaza de violencia, de los recuerdos que devienen purgación o medio para generar dinero, demuestra que entre los resultados de los shocks violentos también debe incluirse la destrucción de la personalidad individual, su cultura y su creatividad. Ya que he definido a qué me refiero con ficciones endeudadas, propongo ahora enfatizar en ellas la temática de la creación literaria por creer que en los siguientes textos se presentan autores que no temen abordar sus deudas, sus pagos, y su identidad por escrito como un medio para poder representar lo que muchas veces la represión les impide expresar con su voz.

La creatividad y más específicamente el trabajo de autor ha sido una temática abordada en las novelas latinoamericanas desde el modernismo.²⁰ Grínor Rojo explica que en estas novelas es recurrente verse de frente con “la contradicción entre el querer y el hacer, entre el deseo de producir «bellas letras» y las dificultades, tanto sociales como las personales, que en el mundo

¹⁹ Sobre la cultura de izquierdas, Klein menciona “the poetry of Pablo Neruda, the folk music of Victor Jara and Mercedes Sosa, the liberation theology of the Third World Priests, the emancipatory theater of Augusto Boal, the radical pedagogy of Paulo Freire, the revolutionary journalism of Eduardo Galeano and Walsh himself. It was legendary heroes and martyrs of past and recent history from José Gervasio Artigas to Simon Bolivar to Che Guevara” (104).

²⁰ O en la cuentística de, por ejemplo, Rubén Darío, con su cuento “El vuelo de la reina Mab” (1888), quien es uno de los autores que deja explícita la relación del arte con la afectación monetaria que repercute en el talento del artista.

moderno se les interponen a aquellos que pretenden hacer suyo el programa respectivo” (1: 32).

Menciona así a Pedro César Dominici, Manuel Díaz Rodríguez o José Asunción Silva como algunos de los principales representantes de estas “novelas de escritor”. Sin embargo, quien hace un arduo trabajo historizando la evolución del ciclo de las novelas de escritor tomando como ejemplo a uno de los países que aquí concierne es Alejandra Laera en *Ficciones del dinero* (2014):

Desde el relato de Mansilla inscribiendo económicamente por primera vez la iniciación a la escritura o el de Horacio Quiroga hallando en la escasez un principio poético que lo impulsa a escribir, hasta el de Hugo Wast que parece cerrar imaginariamente el proceso de profesionalización con el cobro de los derechos de autor. En ese ciclo, propongo, puede leerse la constitución entre el umbral de los años noventa y los años treinta, del campo literario moderno y la consolidación de un mercado de bienes culturales. (173)

Para Laera, la evolución de estas ficciones de autor ronda siempre alrededor del motivo del dinero. Ya sea su presencia, su ausencia, el deseo por este o el desencanto de tenerlo, el interés en escribir simplemente por amor al arte y rechazando un motivo monetario, o la necesidad de obtener capital a través del talento, son solo algunas situaciones que enfrentan estos escritores hasta que se consolida el campo literario a finales del siglo XIX. Ahora bien, mi interés por comentar el ciclo de estas novelas es debido a que clasifico las ficciones analizadas en este capítulo como parte del corpus de “novelas de escritor” en tanto que hay un escritor lidiando con su proceso creativo. Sin embargo, considero que estas historias que he denominado ficciones endeudadas no son específicamente ficciones del dinero, sino que han evolucionado de acuerdo con el horizonte histórico en el que se encuentran contextualizadas. Las novelas de autor que aquí comento van más allá de reflejar la realidad económica de sus autores, pues se acoplan a

una realidad ética y de mercado a finales de siglo XX y comienzos del siglo XXI. Más aún, si bien el tema del dinero en relación con la creatividad del autor está presente en todas ellas, también se representa el motivo de una deuda que no solo se identifica como la necesidad de pagar o cobrar dinero, sino que se cobran (y se pagan) con emociones y condiciones personales tales como el trauma, el amor, la valentía, la traición, el adiestramiento o la lealtad. En fin, se cobra y se paga con monedas fuera de un plano financiero y más dentro de una moral individual.

Asimismo, me interesa resaltar la importancia del tema de la creatividad artística dado que estas novelas, además de ser productos artísticos en sí mismos, presentan un discurso metaliterario en cuanto que la creatividad artística es en sí un hilo conductor ficcional. Esta característica no resulta ajena al contexto cultural del momento de su producción. Es decir, para hablar de y en tiempos difíciles, el arte se transforma en una forma por el cual hacerlo. Me rijo por la propuesta de Beatriz Sarlo quien considera al arte, específicamente la literatura, como un medio por el cual es posible entrar en grietas incómodas, realizar preguntas obscenas, adentrarse en áreas reprimidas, en fin, en todas aquellas tareas que resulten complicadas al involucrarse, ya sea por la vía de la creación o del análisis, con testimonios (166).

Por su parte, para Ksenija Bilbija et al., la idea de considerar al arte y la creatividad como herramientas para contar verdades no oficiales le dio como resultado la colección de ensayos *The Art of Truth-Telling About Authoritarian Rule* (2005). Para la editora y los colaboradores de esta colección “post-authoritarian truth-telling is more an art than a process, more about the creativity of individuals and communities than about official hearings, testimonies, and reports generated by state institutions” (3). Específicamente la narrativa, tal como lo intuye Harold Scheub, colaborador de esta colección, seduce a una audiencia y convierte al espectador en una parte activa porque los toca emocionalmente, de ahí su esencia moral (14). Pero entonces, si

aceptamos que el arte, como afirma Jo Ellen Fair en esta misma colección, juega un importante papel en la sociedad herida por regímenes autoritarios al exponer verdades, al contribuir a la construcción de memorias sociales y al promover la justicia (24), ¿cuál es el precio que hay detrás de ese trabajo? De este asunto, de pagos y deudas de los creativos, me encargo en este capítulo.

La comprable y vendible ideología del escritor en *Las palabras perdidas*

Margaret Atwood considera que definir la deuda como el motor de una trama significa que ésta empuja la historia, cambia el estado mental de los personajes y determina su alcance de acción (116). Si acepto esta conjetura como cierta, entonces puedo afirmar que *Las palabras perdidas* de Jesús Días es una ficción endeudada, pues es a través del motivo de la deuda que esta novela y su trama se originan. No solo las acciones del personaje principal, el Flaco, se mueven por una deuda, sino que literalmente y en un juego metaficcional, lo que el lector está sosteniendo en sus manos es la forma de pago que el protagonista considera como el producto que anulará esa deuda con su grupo de antiguos amigos escritores llamado “Los Güijes”. La deuda se crea cuando el Flaco sufre una transformación ideológica a manos del director de un periódico que le promete a él y a su círculo de amigos la publicación de su deseada revista literaria *El Güije Ilustrado*. La novela trata de las peripecias artísticas de este joven que por aceptar los beneficios económicos ofrecidos por el representante de la represión castrista renuncia a sus ideales artísticos y amistosos ocasionándole así una deuda que solo se paga con códigos de la economía ética. Es por dicha deuda pendiente que este personaje pasa por distintos estados mentales de locura y cordura y, como ya lo mencioné antes, sus acciones se deben a este mismo motivo literario.

Desde sus primeras páginas el narrador omnisciente ofrece conjeturas (que resultarán ciertas) sobre las razones por las que el protagonista llamado el Flaco comienza a delirar. La conjetura, parafraseándola, es la siguiente: ¿acaso la aparición de sus amigos significa que estos están exigiéndole que cumpla el destino común del grupo a *cualquier precio*? (Díaz 10; énfasis mío). Quise resaltar el lenguaje económico que el narrador utiliza desde la segunda página de la novela debido a que los pagos y las deudas de los personajes principales son elementos que la inundan y la entrelazan, sobre todo en cuanto a tiempos narrativos se refiere, pues la deuda se origina en el pasado y el pago se realiza en el presente. La trama de la novela se conforma por dos tipos de capítulos, unos que narran el presente del Flaco, que se encuentra en una cena con un antiguo amigo (pero que nunca fue miembro de su círculo literario) llamado Adrián y por otros capítulos que narran el pasado de los Güijes.

En los capítulos que cubren el presente del Flaco se narra cómo éste intenta descubrir por qué los Güijes muertos se aparecen en su cena, intenta también reconciliarse con el escritor que lleva dentro y que no logró los objetivos literarios de su pasado, y pretende sacar provecho económico y político de Adrián para reconciliarse con un hijo que no ha conocido. Los capítulos del pasado cubren de manera más equilibrada no solo la vida del Flaco, sino del resto de los Güijes: Una, el Rojo y el Gordo. Los cuatro amigos viven experiencias de escritores que se autodenominan hijos de la Revolución en la época de finales de los sesenta en Cuba. El objetivo principal de estos “parricidas” es, por un lado, sacudirse tradiciones literarias que tienen como padres a Lezama Lima, Carpentier, y más, y por otro, publicar una revista que se titule *El Güije Ilustrado* para darle al público un nuevo tipo de literatura sin censura. Sin embargo, representantes de la represión, que en un principio les dieron luz verde para realizar este

proyecto, finalmente los censura, castiga, divide y aniquila por no apegarse a sus límites temáticos.

Sobre este texto se ha producido abundante crítica, específicamente sobre el tema del papel del intelectual, la creatividad y la literatura. Quiero destacar, sin embargo, el análisis de Guillermina De Ferrari en “Embargoed Masculinities: Loyalty, Friendship and the Role of the Intellectual in the Post-Soviet Cuban Novel” pues explica que a través de las novelas que tratan temas como la amistad y el rol del intelectual es posible entender cómo el contrato revolucionario y el socialismo persiste en Cuba, lo cual ocurre según De Ferrari, “by invoking the values of friendship and by mimicking its structure” (83). Asimismo, explica que

What prevents the successful coexistence of these three fields of social meaning (friendship, revolutionary compliance, and artistic creation) is not only the *high demands* placed on individual by the socialist government, but also the fact that all three social formations feed off a common fund of virtues: loyalty, honor and courage. (84; énfasis mío)

Es posible observar que De Ferrari está consciente de una economía ética que dirige a los jóvenes escritores en estas novelas, los cuales pagan “altos precios” cuando se adentran al mundo de la intelectualidad en una isla reprimida por un contrato socialista que exige de ellos las mismas virtudes que definen una relación social de amistad para prosperar, pero que en cambio los silencia.²¹ Específicamente, sobre la novela que aquí interesa, De Ferrari encuentra que el arte y el poder es una combinación imposible porque el Flaco compite por mantener las lealtades

²¹ De Ferrari indica que la formación del artista revolucionario no consiste tanto en su maduración y aprendizaje del empleo sino en que ellos mismos descubren que son incompatibles sus relaciones sociales, o sea las que forman con el contrato revolucionario y las que forman con sus amistades. Deben, por tanto, escoger a cuál relación va dirigida su traición, siendo esto un suceso que se paga moral o políticamente muy caro (84). Sobre más pagos, también declara que “la lealtad suele durar más cuando el precio de la salida es alto” (93; traducción mía). Es decir, que al igual que en una amistad, el Estado socialista requiere de sus miembros lealtad absoluta, y si no fuera así, el precio a pagar por la traición recae en los planos burocrático, moral o político de sus vidas.

prometidas tanto al sistema como a su amistad con los Güijes, y que su resultante incapacidad de cumplir con las demandas del Estado, y con las de sus amigos, llevará a todos estos jóvenes a la destrucción personal y a la esterilidad cultural (“Embargoed” 95). Es justo a partir de este argumento que me interesa retomar mi análisis, pues considero necesario ahondar en esas “demandas” que yo leo como pagos y deudas y que se convierten en elementos indispensables para la explicación de la ideología del intelectual cubano del “Período Especial”²² así como la problematización de su creatividad.

La formación de la subjetividad del hombre, aunque en tiempos del neoliberalismo, es entendida por Maurizio Lazzarato en su ensayo *La fábrica del hombre endeudado* a través de la deuda. Si bien, en Cuba es evidente que la sociedad se encuentra en un contexto económico distinto al que analiza Lazzarato, retomo de su teoría que las deudas fuera del campo económico de mercado, es decir, las deudas éticas, tienen el mismo poder de crear la figura subjetiva del hombre endeudado. Para Lazzarato “las realizaciones subjetivas que el neoliberalismo había prometido («todos accionistas, todos propietarios, todos empresarios») nos precipitan hacia la condición existencial de ese hombre endeudado, responsable y culpable de su propia suerte” (10-11). Es decir, el capitalismo rompió con todos esos relatos épicos e hizo responsable a cada miembro de la sociedad a hacerse cargo de los costos de las catástrofes económicas y financieras, y por supuesto sobre todo el de las deudas (11).

Específicamente, la forma en que la deuda repercute en un miembro social se debe al poder de esta al momento de ser contraída dado que “se representa como si no se ejerciera por represión ni por ideología: el deudor es «libre», pero sus actos, sus comportamientos, deben

²² De Ferrari comenta que el “Período Especial en Tiempos de Paz” es el momento histórico que comienza después del final de la Guerra Fría y que se caracteriza por una crisis económica en la que la población vivía en condiciones tan precarias que hubo necesidad de encontrar la supervivencia tras negocios tales como la prostitución o la creación de micronegocios ilegales en hogares que servían como hospedaje al turismo (“Embargoed” 82-86).

desplegarse en los marcos definidos por la deuda que ha contraído” (37). En otras palabras, el individuo seguirá su camino siempre apegado a un modo de vivir que sea compatible con el reembolso de esta deuda ya sea comprometiéndose a un trabajo, adecuándose a una vida medida siempre por el número que indica los intereses, o su consumo personal.

Consecuentemente, para asegurarse que el hombre endeudado cumpla todas sus promesas es necesario “fabricar un hombre capaz de mantener una promesa” es decir, se le construye una memoria que se fabrica a base de recordarle siempre sus obligaciones con la deuda (46). Para Nietzsche, esto de fabricarle una memoria al hombre significaría disponer de su futuro (cit. en Lazzarato 52). Y para Lazzarato, que el capitalismo disponga de ese futuro va a permitir que el sistema prevea, calcule, y mida las conductas actuales y venideras de ese hombre implicando que su compromiso constante al pago de sus deudas lo prevenga de una participación social porque en sí neutraliza el tiempo (la materia prima de todo cambio político) del hombre endeudado (52-56). Es posible concluir entonces, que el deudor no solo paga con dinero sus deudas sino con el valor de su tiempo, con su moral, con su ideología y con su futuro mismo.

Es esta última conclusión que me posibilita analizar el papel de las deudas que se encuentran entrelazando la novela de Díaz, y que, por supuesto, no necesariamente son financieras. Me enfoco en tres deudas específicas, y aunque existen más en la novela encuentro más productividad en ellas para un análisis de cómo se modifica la ideología del escritor endeudado. Las clasifico en tres: las deudas del Flaco con el director del periódico y por consecuencia con los Güijes, la deuda de los escritores (en el sentido de aquellos que ejercen la profesión de la literatura), y la deuda de la única mujer del grupo de los Güijes, Una, para con el resto de sus compañeros del grupo. Estas deudas son pagadas con todo menos con dinero, porque el dinero, aunque se retoma como telón de fondo donde su ausencia indica la profunda pobreza

en la que está sumergida la mayoría de los personajes, no aparece como un objeto que circula entre ellos. Es decir, no cumple su papel más básico, el de posibilitar transacciones. Más bien, las monedas que circulan son de índole moral: los favores literarios, las promesas, las venganzas y las culpas.

Antes de analizar de qué manera la ideología del Flaco es moldeada por sus deudas, definiré, sirviéndome de las teorías de Slavoj Žižek en *El sublime objeto de la ideología*, el poder y el papel de la ideología. Para el crítico esloveno, una ideología realmente funciona cuando “se apodera de nosotros”, es decir, “cuando no sentimos ninguna oposición entre ella y la realidad” en la que vivimos (80). En otras palabras, se puede decir que tenemos una ideología cuando ésta triunfa ante la determinación del modo de vivir nuestras experiencias diarias de la realidad misma (80). Más aún, afirma el filósofo, cuando los hechos que en primera estancia considerábamos contradictorios a nuestra ideología ahora funcionan como argumentos a su favor podemos afirmar que la ideología ha logrado su éxito (80). Mi argumento, coincidiendo con Lazzarato en conjunto con la conceptualización recién citada de Žižek, es que las deudas aportan al triunfo de la ideología imperante, a su amoldamiento, y a su aceptación.

Consideremos entonces el caso del Flaco. Para el protagonista la creación de una revista nueva en donde pudieran él y sus amigos renovar las tendencias literarias no suponía ningún precio porque, como él mismo se define ante el director del periódico, él forma parte de ese grupo de jóvenes “que no tenían compromisos con el pasado y que podían decir la verdad porque tampoco tenían nada que perder” (Díaz 69). Para el Flaco, su pobreza suponía la imposibilidad de perder ante ese nuevo proyecto que más bien le daría reconocimiento artístico y hasta un hogar decente. Su primera prueba para observar si su ideología como un escritor verdaderamente comprometido con su causa es leal ocurre muy pronto en la novela. El director le ofrece un viaje

a Praga en donde habría un encuentro con jóvenes escritores, pero el Flaco inmediatamente rechaza la oferta para evitar verse como un oportunista y por miedo de dar muerte al suplemento (72). El director, quien no se muestra puramente revolucionario, le aconseja que cuando haya una oportunidad así la acepte y la use, atestiguando que este personaje representa más bien un hombre ligado al contexto político y más alejado a una figura del mundo intelectual.²³

Esta primera entrevista con el director del periódico empieza a persuadir los motivos meramente literarios del Flaco para alinearse más a los económicos debido a tentaciones lujosas como el fumar tabaco, tener personal de oficina, y su tan anhelada casa (Díaz 73). Es decir, el Flaco ha sido examinado por el director quien ha provocado que éste reevalúe sus deseos originales (aunque en primera instancia el Flaco no quiera aceptarlo). Luego, a partir de la promesa del director de publicar esta nueva revista, el Flaco se ocupa exclusivamente en la creación de ésta. Propongo por tanto que la relación creada entre el Flaco y el director es aquella entre deudor y acreedor tal como la explica Lazzarato al mencionar que, cuando hay una deuda de por medio, las instituciones actúan sobre las subjetividades para obtener el reembolso preciso de aquello que se prestó violentando a su vez su vida privada:

Una vez por mes, los beneficiarios de los subsidios deben referirse a sí mismos (o ponerse en escena) y justificar lo que hacen con su vida y su tiempo. Empero, aún cuando el beneficiario se resista a esa intrusión en la vida privada, a esa violencia contra su persona y su subjetividad, no deja de sentirse perturbado por el “trabajo sobre sí” al que las instituciones lo obligan. (156)

²³ De Ferrari considera que la entrevista final que mantiene el Flaco con el editor del periódico es el punto donde el Flaco aprende que el mundo político e intelectual es incompatible y que la Revolución ha fallado a los jóvenes a quienes les prometieron la unión política y artística de vanguardia (95).

El Flaco ha entrado en una compleja deuda con el director sin siquiera percatarlo. Lo único que este representante de la represión le ha ofrecido es la esperanza de un futuro, pero a cambio finalmente obtiene como pago la transformación y la problematización de la ideología intelectual del Flaco. Como lo indica Žižek, el Flaco utiliza al final los hechos que antes veía como argumentos en contra de la pureza intelectual -censura, principalmente-, como lo necesario para, irónicamente, escribir y publicar su revista. El director también se adentra a robar el tiempo que el Flaco dedica para conseguir ser un buen escritor al distraerlo de su quehacer literario. Asimismo, participa en la aniquilación de sus proyectos creativos y personales, y en la destrucción de la amistad del Flaco con los Güijes. El Flaco termina siendo un silenciado pero que, ¡jojo!, no debemos leer como una víctima “pura” de la censura impuesta por la represión contra el intelectual. Más bien debemos leer en el Flaco a un deudor quien en su afán por entrar en un contrato que le ofrecía un futuro acomodado,²⁴ terminó perdiendo al pagar con el sacrificio de su ideología, de su carrera, y de su amistad. Pero ¿realmente importa si él entra consciente o inconscientemente a este juego de deudas? ¿realmente importa enjuiciar sus motivos? Tal vez sí, porque así podríamos descubrir que endeudarse éticamente tiene raíces en la pobreza extrema que sufre Cuba bajo el autoritarismo político, un sistema que prometía un Estado de bienestar y que mal pagó a sus ciudadanos. De la misma manera, es importante resaltar en esta situación que el poder de la deuda está vigente y que puede crear escritores endeudados e imposibilitados, aunque se tenga talento para generar literatura. La deuda destruye y aparta incluso a quienes ignoran su estado deudor.

²⁴ La relación que el Flaco tiene con la pobreza y la creación literaria inunda el texto. El joven siempre creyó que su error había sido desaprovechar su miseria para poder crear “desde el centro de aquella artesa donde ardía su vida, una narrativa realmente nueva” (Díaz 56). O cuando habla de aprovechar el solar donde vive como “su fuerza, su secreto, su carta de triunfo, y sería en lo adelante la fuente viva de su literatura” (Díaz 76).

Aunque lo que tenemos en las manos como lectores es el afán del Flaco de aniquilar la traición a sí mismo, y pagarles a sus amigos esa vieja deuda, la novela termina con un tono gris en el que el narrador remarca las “marcas del silencio” y las voces en la cabeza que le gritaban preguntas a las que no sabía cómo responder (Díaz 348). Argumento que estas líneas son el final del contrato entre el escritor y la represión intelectual cubana, esas líneas muy pequeñas pero peligrosas que todo contrato intenta esconder ante los ojos necesitados del futuro deudor. Aun cuando tengamos el pago del Flaco en nuestras manos, aun cuando él mismo considere que la cura a sus sentimientos de culpa y traición sea escribir, la represión siempre dejará cicatrices que recuerden que las deudas no se saldan aun cuando se paguen. Porque como bien menciona el Flaco “el precio de la cordura era el silencio. Y no estaba dispuesto a seguirlo pagando” (Díaz 316). Aún hay pagos que continúan y que afectan la subjetividad y el bienestar del individuo; es decir, escribir era condenarlo a convertirse en un loco. Las deudas que la represión impone, con el total consentimiento o no de entrar en ellas, no pueden ser olvidadas y pagadas por completo. El contrato socialista no solo ha fallado a la población cubana en un sentido económico, sino que ha condenado la intelectualidad a contaminar su creatividad ya sea por su gusto literario o por su intento de simplemente existir.

Veamos ahora el caso de la deuda del escritor representada en esta novela. Me enfoco en dos ideas sobre la profesión y sus deudas. La primera se refiere a que el deber del escritor es “escribir. Y escribir bien. [Porque] sólo [su] obra significa algo” (Díaz 236). La segunda es que ningún texto literario, por más que sea la prioridad más presente para los Güijes, encuentra la total originalidad ya que como la misma Una indica “¿quién no es deudor en este mundo? (163). Sobre la Revolución y los dilemas éticos con los que violenta al escritor, ya los autores como Leonardo Padura, Abel Prieto, y por supuesto Jesús Díaz y Wendy Guerra se han encargado

exhaustivamente. Incluso se le ha denominado “literatura del desencanto” por esta misma cuestión. Hubo dos olas que detonaron este acontecer de acuerdo con De Ferrari. La primera refiriéndose a la creación del UMAPs (Unidad Militar de Ayuda a la Producción) en la cual se intentaba reeducar a los homosexuales para que siguieran un modelo masculino del soldado guerrillero (88).

Los intelectuales que primero simpatizaron con la causa cubana se decepcionaron a raíz de tales actos contra este grupo social (De Ferrari, “Embargoed” 88). La segunda ola del desencanto llegó y se denominó como el “Quinquenio Gris” originado por el caso Padilla, escritor que fue encarcelado y obligado a denunciar a otros escritores que atentaban contra el gobierno para derrocarlo (De Ferrari, “Embargoed” 88). Que si deben callar o hablar, que si deben rebelarse contra el gobierno o disciplinarse, en fin, la represión pone al intelectual en una cuestión perpetua sobre lo que *debe* hacer. Deber en un sentido de obligación, pero ¿acaso Díaz nos ofrece un escenario donde el escritor se cuestione realmente sobre lo que *debe* en un sistema de pagos y deudas? Argumento que la novela es un manifiesto no exclusivamente sobre el proceso de un escritor venido a menos, sino que expone al escritor como un deudor porque su talento lo endeuda, y el pago que debe ofrecer será siempre sus productos literarios.

Los deberes del escritor ha sido un tema ya abordado por Lilliam Oliva Collmann quien hace una pertinente observación sobre la inclusión del mito de Sísifo en las preguntas morales que se realiza el Flaco sobre el valor de escribir un libro que podría traer más desgracias. Collmann hace un paralelismo con la misma función del mito que Carpentier también incluye en *Los pasos perdidos* asegurando que ambos autores apuntan por un lado a “la imposibilidad de escapar de la carga y su responsabilidad que la tarea del intelectual/artista implica y, por el otro, y contradictoriamente, la inutilidad de su tarea” (347).

Si bien es cierto que Díaz mantiene una crítica bastante evidente de que la Revolución ha hecho de la creación literaria una “carga” que parece inútil, creo que aun inconscientemente, con la inclusión del Rubito, ese antiguo amigo que ahora es un funcionario representante de Cuba en Moscú y en quien el Flaco busca ayuda en su presente, Díaz ofrece una perspectiva que se refiere a que la literatura y el deber del escritor están lejos de ser irrelevantes. Collmann considera que el Rubito es un representante del poder del Estado del cual el Flaco parece no poder desprenderse, así como lo fue el director en la vida de éste: “la figura del Director representa, como la del Rubio, el poder omnipotente del Estado a quien todos inevitablemente están sujetos” (353).

Por mi parte, argumento que, aunque el Rubito es quien tiene ahora el poder ante el Flaco, y quien anima y desanima a éste a escribir algo, el escritor frustrado sigue viendo en el protagonista a un hombre creativo a quien, como en su pasado, sigue envidiando y de quien realmente quiere seguir obteniendo beneficios. La literatura vale, y vale incluso para quienes parecen tenerlo todo. Tal como le dice el Rubito: “debes saber que cobro mis favores, así que... - Hizo una pausa que puso en vilo al Flaco y añadió, amenazándolo con el índice-: Me tendrás que soportar unos poemas” (Díaz 252). El Flaco, despojado de dinero y poder (es por esto que exclusivamente busca a este personaje), supuestamente liberado del mal de la literatura, según lo afirma El Rubio (Díaz 148), sigue teniendo una última carta bajo su mano que aportará para obtener sus nuevos sueños: su papel como escritor. El Rubio sigue viendo en él al escritor admirable, por eso su cobro requiere que éste por fin lo escuche. Para Díaz es claro que el intelectual tiene deberes que muchas veces la Revolución, y el poder de cualquiera que quiera matar ese “mal vicio”, obstaculizan. Sin embargo, la literatura es un arte que no se cura, es más,

que podría tener propiedades curativas con el intelectual y aquellos que no lo son tanto, y es por esta misma particularidad que el escritor está endeudado con sus lectores.

Ahora bien, sobre la originalidad de los textos y las deudas de los escritores a exponentes de generaciones previas me resta argumentar lo siguiente: entre estos jóvenes escritores el intento de ser originales crea esterilidad creativa y quien más paga por esta egocéntrica situación es, por supuesto, la creatividad. Concuerdo con el análisis de James Buckwalter-Arias al argumentar que “the novel contains a materialist subnarrative, moreover, in which the relations of power among the young writers effectively deconstruct the space of freedom in which an artist creates without interference, without pressure, without influence” (367). Es decir, el Estado no es el único responsable de acallar y limitar al intelectual cubano, las altas expectativas de este grupo que se rige por el motivo de innovar el campo son, en parte, responsables de la censura que entre ellos mismos se generan.

Por más que estos jóvenes intentan cometer parricidio se encuentran frente a autores que más bien veneran y que los convierten en deudores. Su talento creativo se encuentra endeudado y ellos son, siguiendo la lógica de Atwood, “neither entirely slaves, nor entirely free” (68). Y si bien es cierto que estos jóvenes se encuentran en un limbo intelectual entre sus héroes y las imágenes futuras de sus Yos-creativos, sin duda estas deudas de las que quieren zafarse son un engranaje que los motiva a seguir adelante porque las deudas tienen implícito un valor de entretenimiento incluso para el que debe pues “we’d rather have something painful happening to us than nothing happening to us at all” (Atwood 86). Y los epitafios, las entrevistas, las reuniones con sus acreedores son, sin duda, de los mejores y más emocionantes momentos que viven estos jóvenes escritores.

Sin duda, cada Güije mantiene un género preferido, una estética narrativa definida y una visión sobre las funciones de la literatura. Esta es la gracia de la novela, de acuerdo con críticos como Gisela Kozak, quien supone que la novela activa la diferencia y pluralidad cultural, social e ideológica, pues la lucha entre los personajes debido a los modos de representación es una manera de entenderse como sujetos del mundo (1057). Más aún, Kozak sugiere que esta novela es una:

[...] comprensión del funcionamiento del campo literario como un campo de fuerzas en las que conviven en tensión el canon y el contracanon, la angustia ante las influencias de los grandes escritores, el conocimiento de la literatura internacional, las mezquindades y egoísmos de los poetas y narradores -incluidos los jóvenes protagonistas-, las estrategias para ganar terreno y protagonizar e influir dentro de la lucha estética [...]. (1061)

La visión que mantiene la crítica sobre los personajes como sujetos capaces de responder ante el contexto literario en el que se encuentran, es, sin duda, un atinado acierto que indica la fuerza que Díaz intenta colocar como característica innegable de la literatura como profesión. De esta manera, también se posibilita el entendimiento del contexto cultural cubano pues “emergen distintas visiones de la Revolución Cubana, en tanto una de las grandes utopías de la modernidad continental” (Kozak 1062). Sin embargo, argumento que la rivalidad engendrada por estas mismas diferencias de perspectivas estéticas, y en su profundo intento de no ser deudores de escritores de las generaciones pasadas, estos sujetos limitan sus ideas originales dándoles forma en base a los comentarios de los otros Güijes. Asimismo, condenan a aquellos que hacen “mala literatura” y por esto mismo se crean enemigos que finalmente serán los que principien la aniquilación de su proyecto. El Rojo es quien más se opone a la literatura de quien no considera su igual: “estaba convencido de que la mala literatura era un virus altamente peligroso y de que

todo contacto con ella debía evitarse” (Díaz 179). No es raro que el mismo Rojo sea quien busca abiertamente las críticas del Gordo y del Flaco antes de que éstas lleguen sin ser esperadas (Díaz 153).

Sin embargo, quien parece ser una doble deudora es Una, la joven con tendencias suicidas que finalmente termina su vida al ver cómo el grupo, la revista y su amor, el Rojo, se destruyen. Desde que a Una le permiten formar parte del grupo, ella considera haber adquirido una deuda con los tres miembros porque escribir es su salvación, y los lazos que empezó a formar con ellos “se habían constituido en su razón de ser” (204). Sus “pagos” son variados; el primero es gastar todo lo que le correspondía en la larga cola de abastecimiento para poder invitar a los Güijes a su casa. Por ser una sola persona su cuota era muy escasa, por ende, sacrifica su estómago al ser ella la única que no cena por darles todo a sus invitados porque “en realidad les debía mucho más que eso” (206). Por otra parte, en un plano intelectual, Una se siente “obligada” no solo a escribir bien, sino a hacerlo mejor que ellos (204). Esto debido a que los hombres, principalmente el Rojo, la tratan como alguien externo al grupo aun cuando su talento demuestra que cumple con las cualidades necesarias para estar en el mismo nivel intelectual que ellos.

Asimismo, Una representa una mujer que media y mitiga las constantes rivalidades masculinas. Parte de su “pago” es precisamente hacer trabajos que incomodan, me atrevería a argumentar, la masculinidad del Rojo. La escena es más o menos así: el Rojo escribe un epitafio para Eliseo Diego, pero todos en el grupo lo consideran bastante amoroso y no cumple con el principal requisito que ellos mismos se habían impuesto, el cual era principalmente ofrecerlo como parricidio no como ofrenda. Una es quien hace las críticas más fuertes contra estos versos y por su opinión el resto del grupo agrede con más violencia intelectual al Rojo. El Gordo

reclama que cumpla la condena como todos lo hicieron (228). Es aquí cuando Una siente culpa por haber roto el equilibrio del grupo y propone ser ella quien lo diga finalizando así la discusión entre los Güijes masculinos.

Una simboliza lo que Atwood ha definido como Sin Eater basándose en la dinámica de uno de los personajes de la novela *Precious Bane* (1924) de Mary Webb:

The Sin Eater was thought to assimilate all the sins he'd eaten, thus freeing the souls of the dead from them, and as such he has obvious connections with scapegoat figures. He'd also pawned his own soul, as a guarantee that someone -namely himself- was prepared to pay for all those sins when the time for payment came. (63)

Una pasa a pagar las deudas del Rojo con el círculo por amor y admiración a la vanidad que éste representa. Interesante es resaltar la situación en la que toma su lugar, pues éste es un momento decisivo para dichos jóvenes escritores que se autodenominan parricidas y deben demostrar su compromiso a la causa intelectual del grupo. Una come los pecados de los hombres, pero al hacerlo se vacía de agencia y se endeuda en modos más graves en contraste a los de sus compañeros. El acto de alimentarse, literalmente, le está negado a Una porque esta joven se alimenta de la dependencia del género masculino y de las obligaciones impuestas por éste como una cuota para pertenecer al mundo intelectual. Sostengo, por tanto, que así el autor pierde la única posibilidad de reivindicar el género femenino en su novela. A pesar de describir a Una como una joven muy talentosa, altamente crítica, y endeudada con todas las mujeres poetas (Díaz 223), el final de Una es el suicidio por no soportar la muerte del Rojo y la constante dependencia sexual hacía este, cosificando a la única escritora del grupo y demostrándolo incluso en claves narrativas como el capítulo que lleva por título “Una para todos”.

Divisas artísticas: el corrido como crédito y condena en *Trabajos del reino*

Consideremos ahora no un caso donde la represión limite la creatividad, sino que fomente -hasta cierto grado, por supuesto- la concepción de canciones propagandísticas que mejoren incluso la condición económica y social del artista. En un contexto donde México se ha convertido en una narco-nación,²⁵ esto es posible, pero es completamente necesario matizar dicho escenario. Para tal objetivo tomo en consideración la novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, la cual alude la historia de un “Rey” y un “Artista”²⁶ sumergidos en el contexto de lo que, como ya he mencionado con anterioridad, Sayak Valencia ha denominado capitalismo gore. La trama de la novela sigue el ascenso de un joven llamado Lobo que vive de los pagos que los asistentes de una cantina le proporcionan por su servicio de cantante de corridos. Lobo y su talento es descubierto por el narco más importante de la región y el resto de la novela trata de cómo el artista se encuentra a disposición del Rey y su corte para crear corridos que alaben a estas entidades. El final de su trabajo viene a consecuencia de la caída y sustitución del Rey, y cuando es invitado a seguir distribuyendo las historias del nuevo narco, este prefiere seguir su camino alejado de ese ámbito lleno de cadáveres con su mujer “La Cualquiera” y el supuesto niño que lleva en su vientre.

²⁵ “El nuevo Estado no es detentado por el gobierno, sino por el crimen organizado, principalmente por los carteles de la droga, e integra el cumplimiento literal de las lógicas mercantiles y la violencia como herramienta de empoderamiento, deviniendo así en una narco-nación” (Valencia 45).

²⁶ El paralelismo con el cuento de Rubén Darío es notado por Cecilia López-Badano y Silvia Ruiz Tresgallo quienes afirman que hay relación entre ambos cuentos desde el momento que ambos presentan “sujetos pasibles de legitimación a través del arte en épocas diversas y con la administración del capital en el mecenazgo, sus vicisitudes y su cuestionable cambio” (194). Para las críticas, la principal diferencia radica en la función del arte y cómo se considera al artista en cada texto. Darío intentó cuestionar la naturalidad de la dominación, la explotación y la servidumbre, las cuales eran situaciones que se originaron a partir de la revolución industrial y que hacían preguntarse ¿cuál es el uso del arte ahora? y ¿quiénes lo valoran en ese mundo mercantilizado? Pero en la novela de Herrera, según las críticas, el artista está ya consciente de su lugar en el par poder-sometimiento, es decir, su sumisión está internalizada de inmediato y el uso de su arte ya no es cuestionado, ya no intenta ser decorativo si quiera, más bien acepta que es meramente propagandístico de la delincuencia (199-200).

Podría considerarse esta historia como una novela más del narcotráfico mexicano dado que el contexto económico en el que se mueven los personajes y su publicación coinciden con este momento literario.²⁷ Por ende, parte de la crítica que ha recibido esta novela se hace desde una lectura histórica que intenta identificar “el tratamiento que la novela destina al tema del narco y cómo éste se plantea y busca la reacción del lector” (Carini 50). Por otro lado, y más cercano al objetivo de mi análisis, el papel del arte en esta novela se ha estudiado en ensayos críticos como el de Cecilia López-Badano y Silvia Ruiz Tresgallo quienes mantienen la tesis de que la entrada del capital “negro” en la vida de este personaje representante del arte mexicano hace que éste se transforme en mercancía legitimatoria del consumo y convierte al artista en un objeto que acepta la condena neoliberal convirtiéndolo en esclavo por tener solo una habilidad como capital (198-199). Mantendré entonces un diálogo con estas críticas por su objeto de estudio en esta novela, el arte, el elemento sin duda más interesante e importante de la novela tal como lo proclama su mismo autor:

Yo supe que quería escribir la relación entre un hombre poderoso y un hombre que se dedicaba al arte porque esto implicaba una serie de ideas que a mí me habían estado preocupando desde hacía tiempo, un poco por la herencia latinoamericana de esta discusión sobre arte comprometido el arte no comprometido un poco por la preocupación permanente que tenía por vivir en un país al borde del abismo, permanentemente al borde del abismo y sobre cómo uno puede reflexionar sobre eso. (cit. en Carini 51)

²⁷ Las novelas del narcotráfico comienzan a publicarse desde el 70 y su éxito puede explicarse si se considera que este medio artístico es un lugar privilegiado y seguro desde el cual es posible representar y denunciar los aspectos violentos que trae consigo el terrorismo del narcotráfico (Carini 46). Sobre la narconovela, Sara Carini afirma que esta “se vuelve así una reconstrucción de la realidad que vuelve a proponer la manipulación de los hechos o, si queremos, de la ‘historia oficial’ (limitada o obstaculada por la violencia), como medio para conseguir la puesta en escena de un nuevo discurso, esta vez más social que histórico, a través de la literatura” (47). Gracias al espacio que provee la literatura, en esta novela en específico, Herrera logra utilizar alegorías como el de la corte para interpretar y analizar nuevas perspectivas sobre una realidad que no puede ignorarse, aunque se intente, como su mismo autor ha afirmado (Carini 47).

Más que analizar el factor compromiso del arte, me interesa descubrir esa serie de ideas sobre éste que, argumento, se refieren no solo a la deuda, sino también a cómo la literatura, la creatividad, y el artista logran un lugar de suma importancia en tiempos de represión debido al narcotráfico en México. Para este fin, sugiero que esta novela tiene como motivo literario una “deuda de sangre” tal como el mismo Herrera la denomina en su ficción (94). A diferencia de la crítica que hay sobre la novela, la cual indica lo contrario,²⁸ examino que el artista no busca entrar al circuito del capitalismo salvaje, sino que éste lo atrae y lo condena con una deuda que debe pagar con su arte. Por ende, en primer lugar, examino el origen de los deberes del Artista con el narcotráfico y la conversión del corrido en moneda de pago. En segundo lugar, analizaré la ideología del Artista y su papel dentro de este mundo sangriento, para, por último, comentar la importancia del final de esta novela, que por su carácter idílico ha sido denunciado como un final idealista, intelectual, y decimonónico por López-Badano y Ruiz Tresgallo (201). Sin embargo, explicaré que este final no es, en lo absoluto, “inocente”, más bien responde a la necesidad de creer que en un contexto gore no todo está perdido.

Antes de analizar la función de los corridos en esta novela, considero clave estudiar la razón principal, es decir, el origen de que el arte se haya convertido en moneda de pago en un contexto donde el dinero y el consumo son los motores que mueven el capitalismo gore y donde

²⁸ López-Badano y Ruiz Tresgallo expresan así el resumen de la novela: Lobo “busca y acepta entonces la protección del (nuevo) Rey, es decir, del traficante que necesita difusión popular para sus ‘gestas’ mafiosas; su arte legitimador le franqueará las puertas del ‘palacio’ fronterizo, en consecuencia, la ‘familia’ se expande a clan, brinda cobijo y lo incluye, pero pierde su libertad” (197; énfasis mío). Sara Carini por su parte se refiere a las necesidades de ambos protagonistas de esta manera: “el Rey necesita a alguien que enaltezca sus actos y su personalidad y el Artista a alguien que le ampare” (56; énfasis mío). Finalmente, considero el análisis de Carlos Ávila quien le atribuye rasgos paternalistas al Rey con relación a Lobo: “Quizá el tema central de la novela de Herrera sea la relación que se da entre el poder y el arte: la típica forma *paternalista* que ante un artista reproduce aquel que tiene poder, como si fuera un simple subalterno que ha de estar siempre a su servicio” (153). No considero ninguno de estos análisis como incorrectos en su totalidad, sin duda todos estos críticos leen la relación entre el Rey y el Artista como una relación de poder entre jefe-subordinado, pero considero que una lectura más profunda demuestra lo que mi argumento sugiere: su relación se basa en el pago de una deuda impuesta por el Rey contra el joven, no en una búsqueda como tal.

la violencia ya no es una vía distópica para hacerse del dinero que le costeará al hombre valerse socialmente (Valencia 66). La novela crea un mundo en el que el arte también tiene un lugar y puede lograr ser una herramienta violenta que trabaja como propaganda dentro del capitalismo gore retomando el término de Sayak Valencia. Sin embargo, mi atención se centra, más allá de analizar esta función particular, en argumentar que existe una variedad de formas de pago además del dinero para saldar deudas impuestas por los representantes de la verdadera autoridad Estatal en México.²⁹ Desafortunadamente, esto no significa algo positivo. El hecho de que existan formas de pago distintas al dinero para saldar deudas, y aunque canse quiero recalcar que son deudas impuestas, solo demuestra la voracidad con la que el capitalismo se está introduciendo en la vida de todas las personas por igual. Con esto en mente, analizo el inicio de la novela como un comienzo que permite identificar el origen de la anteriormente mencionada deuda.

Trabajos del reino comienza con una escena donde el representante del capitalismo gore es quien inunda el espacio del joven y no es este último quien se adentra al mundo narco. El Rey llega “con un aire de saberlo todo” (Herrera 9) al lugar del trabajo de Lobo. Interesante será discutir el cierre de la novela, pues es el artista quien sale del Palacio del Rey y rechaza seguir en este mundo. Es decir, el inicio y el cierre de la novela indican con claridad el intento del narcotráfico de adueñarse de todos los habitantes y espacios de un país herido por su violencia, aun cuando no se desee pertenecer a él, pero este punto lo comentaré en la tercera parte de mi análisis. Por ahora me mantengo en la idea de cómo se configura y cuál es la función de la deuda en esta novela.

²⁹ “El Estado mexicano no puede ser concebido como tal, sino como un entramado de corrupción política que ha seguido las órdenes del narcotráfico en la gestión del país (cf. Resa, 1999), una amalgama narco-política que se ha radicalizado en la última década y que mantiene enfrentados al gobierno y al crimen organizado en la contienda por el monopolio del poder” (Valencia 45-46).

El Rey salva a Lobo o, en otras palabras, le hace justicia ante un hombre ebrio que compró el tiempo del joven pidiéndole que cantara varias canciones de su repertorio, pero el problema se formula cuando éste decide no pagarle en su totalidad. El Rey ordena que le paguen al artista, pero al verse burlado por el briago que conoce el secreto más profundo del Rey (su disfunción eréctil), asesina al borracho quitándole los billetes al cadáver para así repartirlos a Lobo. “-Cóbrese, artista” (Herrera 13) dice el Rey para luego desaparecer dejando al joven admirado ante tal hazaña. Es interesante la forma en que se configuran las primeras páginas de la novela haciendo referencia a los pagos y deudas que se crean entre el cantante, su mundo de trabajo y su próximo nuevo mundo: el del narcotráfico. Ante tal intercambio, el Artista, apodo que le ha dado el Rey, se dirige en busca de éste a su Palacio, pues es explícita en la novela la admiración total hacia el poder de este hombre. El joven menciona cómo el encuentro le da sentido a su vida gracias a la interacción con el Rey, y le despierta su deseo de cantarle y servirle. Si bien es cierto que sus acciones están coaccionadas por su pobreza, y que por ende pareciera que la ambición económica del Artista ha sido el motivo que lo mueve para relacionarse con el Rey, se presenta en la ficción una deuda de sangre que debe pagar. Esta a su vez, resulta ser el motor principal de su accionar ya que el Rey le exige su pago de dos maneras: la primera con corridos que propaguen sus heroicas hazañas a toda la población, y la segunda con sus corridos también, pero ahora convertido en un espía en el Palacio del narco rival.

Considero primero la función del corrido como pago de deudas y las funciones que cumplen en el Palacio del Rey. De acuerdo con Juan Carlos Ramírez Pimienta, autor de *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, el corrido mexicano de traficantes surge como una respuesta al desmantelamiento del tejido social, político y económico iniciado en los años sesenta en México. Esto ocurre como una reacción ante el incumplimiento del pacto social del

Estado con los jóvenes que, aunque se profesionalizan, no logran llegar a las clases media o media alta, y, por el contrario, la figura del criminal fue la que se afianzó como la posible solución para acceder a estas clases (84). La cultura del narco tiene un objetivo específico, de acuerdo con Sayak Valencia, el cual es otorgarle legitimidad y crear una narrativa que le permita actuar sobre la realidad y reconfigurarla a su favor con el apoyo popular (81). El corrido en la novela de Herrera sirve tal propósito, es decir, para enaltecer al Rey, pero su necesidad por el arte del cantante, a su vez, tiene el poder de destruirlo. Para Carini, esta situación invierte la relación dominante/dominado que caracteriza la imagen del dictador en los años 70 (56). Al respecto, es importante mencionar que el corrido resulta ser una potente arma fuera del discurso oficial que sirve para enaltecer, o desautorizar y juega un papel incluso más importante que el periodismo. A diferencia de los medios oficiales mexicanos, el corrido cuenta más verdades que las historias que se publican (ya sea por las amenazas bajo las que viven los periodistas, o porque están coludidos con el crimen organizado).³⁰

Por su parte, Carlos Ávila considera que el trabajo del Artista “se reduce a componer canciones que complazcan al soberano a cambio de ser miembro del reino” (153-154). Es decir, distinta a la opinión de Carini, Ávila mantiene la postura de que el corrido funciona no como un arma que puede favorecer o aniquilar a quienes aparecen en ellos, sino como un pase de entrada al club del Palacio. Por tanto, vemos en estos dos críticos escenarios distintos sobre la función del corrido y del Artista en el reino. Sin duda, varias perspectivas existen sobre éste porque Herrera mismo coloca estas claves que permiten dialogar sobre las distintas funciones del arte en este contexto. El Rey depende del Artista, pero el Artista depende de él también. El corrido sirve

³⁰ De acuerdo con el Comité para la protección de los periodistas (CPJ) ha habido al menos 50 elementos del periodismo asesinados por diferentes carteles de droga: “El asesinato de un periodista no solamente termina con una historia inconclusa, sino que fomenta un clima de intimidación. El mensaje se escucha. Los asesinos se entusiasman y la violencia se repite. A los periodistas únicamente les queda la opción de escuchar” (Moreno).

para enaltecer al Rey, pero también para destruir su reputación; su función es el de entretener en el reino, pero también el de defenderlo contra cualquier rival. ¿Qué conclusiones entonces nos ofrece Herrera sobre la creación literaria?

Propongo primeramente que esta ficción también puede pasar como una *capital fiction*³¹ tal como la define Ericka Beckman en su estudio *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, quien examina “how different textual forms encoded and symbolized the transformations heralded by the global commodity order” (XV). Dado que *Trabajos del reino* construye el imaginario del capitalismo gore dominante mexicano, esta ficción está codificando y simbolizando cómo trabaja este nuevo orden económico bajo los preceptos del narcotráfico. Asimismo, el Artista mantiene un papel de *letrado* tal como lo define la crítica: “the role of the *letrado* as a principal architect of the liberal reforms that swept across the continent from the 1870s onward, just as it identifies a range of literary texts and genres as key sites in the construction of economic imaginaries” (XX). Beckman analiza la literatura latinoamericana del siglo XIX, o bien lo que ella llama literatura de la época de la exportación, y se refiere a textos escritos por *letrados*, hombres de la élite social y política quienes escribían tanto novelas como acuerdos diplomáticos y que utilizaron la literatura para representar sus ideas sobre los beneficios de la liberalización del mercado como una utopía.

Considero que el Artista es un nuevo letrado en este sentido, un arquitecto, un constructor del contexto narco, pues es un sujeto político desde su incursión al nuevo Estado que representan estos criminales. Asimismo, se inserta en la élite social con un poder tan grande como para destruir al Rey o a su rival. Es, asimismo, un constructor de utopías económicas que enaltecen los medios por los que sus personajes obtienen dinero en el capitalismo gore, pero sin duda, algo

³¹ “Fictions of and about capital during Latin America's period of high economic liberalism” (Beckman X).

hay de “imaginario” en sus historias. Y es que, aunque el narcotráfico se imponga en la realidad mexicana contemporánea, todos sus representantes son, en realidad, sujetos efímeros, desechables y restituibles, tal como le sucede al Rey de esta historia.

Ahora bien, mi segunda conclusión es que el arte, además de ser un arma o un pase de admisión en el contexto gore, es una moneda que paga, que cobra, que quita y que ofrece valores a distintas entidades. Argumento que el hilo unificador de todas las perspectivas anteriormente citadas se puede explicar si tenemos en consideración que el arte está rodeado de deudas. El corrido no es un producto estático, tiene valor intrínseco en sí mismo y se mueve a través de los personajes. Por ende, sus funciones cambian dependiendo de su contenido, de quién lo cante, y de quién lo escuche. Considero que el corrido se encuentra en un vaivén entre planos económicos de mercado y éticos a lo largo de la historia para demostrar que el poder del arte va más allá de ser un arma o un pase de admisión, el arte es un pago que influye permanentemente en la vida de quien lo da y lo recibe. Para ejemplificar mi teoría, me adentro específicamente a los pagos y deudas del Rey y del Artista, pues el arte como moneda de cambio se ve más explícita y claramente demostrada en dicha relación.

Mencioné ya el origen de la deuda inicial que se genera en el primer intercambio social entre el Artista y el Rey. Esta deuda es pagada con sus corridos propagandísticos o bien para construir las utopías que enaltecen a dichos seres. Ahora hago mención del siguiente pago que el Rey le cobra al Artista. Lobo pronto descubre que su presencia en el Palacio siempre tuvo un fin más siniestro además de entretener al Rey y pagarle el favor que le hizo en la cantina: que el Artista pasara por disidente y averiguara quién conspiraba contra el Rey. “El Artista abrazó la misión con fe y honor, si bien debió confinar a un rincón de sus vacilaciones la última frase que le dijo el Rey, y que ahí quedó, como un zumbido de fondo: -Llegó la hora de hacerse útil,

Artista” (Herrera 92). El Artista abre los ojos ante la realidad de su presencia en el Palacio, su arte no importaba lo suficiente, importaba que no era “nadie” y que, por ende, resultaba ser el indicado para devolverle el favor que le había hecho anteriormente. Es justo en esta situación, cuando el Rey le cobra directamente, en la que al Artista le pesa la gran deuda que ese hombre le impuso en la cantina: “Al cantar los corridos al otro rey, un güero sin gracia y con esmoquin, lo hizo con una naturalidad que debía haberlo alarmado, pues averiguó cuán fácil se sentía a gusto en el papel de alguien que no tiene *deudas de sangre*” (Herrera 94; énfasis mío).

La anterior frase, argumento, es la clave de las acciones del Artista. Como he citado con anterioridad, Lazzarato comprende que la deuda implica una subjetivización, y cita a Nietzsche cuando éste repone que la deuda implica un “trabajo sobre sí mismo, una tortura de sí mismo” (48). Ese trabajo, dice Lazzarato, es producir un sujeto responsable frente a su acreedor ya que hay un trabajo que marca el cuerpo y la mente del deudor frente a quien debe. Esto explica por qué el Artista, al verse fuera del Palacio del Rey a quien le debía su vida -su vida porque el Rey defendió su música que es su pan (Herrera 16)- se siente realmente libre, verdaderamente “a gusto”. Es decir, en ese nuevo espacio su cuerpo y su mente no están sujetos a la explotación del Rey. Este sentimiento incluso se encarna en su cuerpo con la eliminación de un zumbido “que le aquejaba desde que el Rey le pidió que se hiciera útil” (Herrera 95). Es aquí donde no solo su cuerpo, sino también su conciencia, están libres de las ataduras mantenidas con su acreedor. Muy en el sentido que lo explica Žižek en el documental *The Pervert’s Guide to Ideology*, el joven parece colocarse unos lentes que le permiten “ver” una nueva ideología: “Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas en este lugar. Disimuló que el hallazgo lo fulminaba” (Herrera 95).

Ya antes el Artista había sido “víctima” de una visión de la realidad. El episodio en el que el Artista es atendido por el doctor para intentar mejorar los dolores de cabeza de los que ha sufrido desde niño desarrolla muy bien esta idea. Terminado el capítulo se explica el regreso del Artista a las calles y su nueva visión de las cosas que antes él mismo vivió: “Les miró el nervio herido a las clandestinas y el hartazgo a las cautivas, entendió el frío del viejo que gemía desde el suelo sin poder articular una petición; y un cartel que preguntaba por una muchachita extraviada le hizo concebir el horror de ser torturado por cobardes” (Herrera 80). Una vez dentro del poder que representa el narco logra ver que sus representantes son en realidad los cobardes. Slavoj Žižek explica la metáfora de los lentes ejemplificándola en la película de terror *They Live* (1988) de John Carpenter anunciando que los hombres luchan para no ponerse las gafas que los harán ver la verdad, porque esta verdad será dolorosa y destruirá sus ilusiones. Esta es una paradoja, de acuerdo a Žižek: “the extreme violence of liberation, you must be forced to be free” (*The Pervert’s*). La libertad duele y esta idea se encarna en el proceso que el Artista vive. Le duele ver la realidad que lo rodea, y su única salvación, su única luz, ya no es más el Rey, sino la mujer de la que se ha enamorado (Herrera 81).

Con todo, es posible entender los efectos de una deuda impuesta por el autoritarismo que representa el Rey en la vida de un joven. Los efectos de la violencia del narcotráfico en esta novela se presentan más allá de aquella explícita en el capitalismo gore en el que se ve envuelto el México contemporáneo. De aquí surge la magnificencia de la novela de Herrera. Permite al lector la reflexión del tipo de violencia que trae una deuda de sangre en un joven artista que si bien admira en un principio el poder que representa el Rey, no es él quien lo busca, sino que se le impone. El final, ni inocente ni verosímil, abre la ventana a la posibilidad que tiene México de

cambiar el rumbo por el cual ha ido desde que en el sexenio del expresidente Felipe Calderón se implementó un plan mal organizado para erradicar el narcotráfico.

El Artista es el último sobreviviente de la corte del Rey, quien es traicionado y destronado por el Heredero, un nuevo capo que asegura mantener la paz. Uno de sus nuevos empleados invita al Artista a trabajar para el nuevo Rey, pero este rechaza la oferta porque “supo de inmediato que, aunque aceptara, no podría escribir nada para ensalzar al Heredero; le parecía un hombre con demasiados pliegues en el alma, y él mismo ya *no tenía ojos para gente así*” (Herrera 123; énfasis mío). Lo dejan libre y sale a la ciudad, aunque con la duda si su mujer va a reunirse con él. La última frase de la novela indica lo siguiente: “era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella...” (Herrera 127). Él es “suyo” porque ya no tiene deudas de sangre, porque ahora su alma y cuerpo le vuelven a pertenecer a él mismo. Un final muy idílico para algunos críticos, incluso irreal.

Concuerdo parcialmente con el análisis de este final de López-Badano y Ruiz Tresgallo: “el camino de Lobo no parece ser hacia la libertad, sino hacia las nuevas servidumbres que imponga el hambre” (200). Las autoras responden basándose en su conocimiento de las condiciones fronterizas porque son innegables las dificultades que jóvenes sin educación y que viven de su arte o su cuerpo (tal es el caso de esa joven mujer que sirvió como prostituta en el Palacio del Rey) enfrentan ante un contexto neoliberal y gore. Para las autoras de este análisis los personajes entran a un ciclo “de la eterna servidumbre al que (no sólo) los marginales están condenados, ciclo que permite cambiar de dueño, pero no cambiar el objetualismo impuesto por la ideología imperante -esa condena neoliberal-, aun cuando se gane la conciencia acerca de ella y su condición nefasta” (201). Como expliqué con anterioridad, el Artista conoce su lugar en el

mundo económico de su momento, pero no por eso decide mantenerse ahí. Y si bien el final parece increíble en un país en el que solo en la época más activa de la violencia del narcotráfico se ven estadísticas tales como 60,000 asesinatos sin justicia y más de 20,000 desaparecidos (Hernández 9), me parece que existe con un propósito más allá de ser “idealista” o “decimonónico” como sugieren López Badano y Ruiz Tresgallo. Argumento que Herrera propone la posibilidad de revertir el evento del narcotráfico, tal como define *evento* Alain Badiou, al hacer que el sujeto salga inmune de éste.

Para Badiou, un evento es algo extraordinario que ocurre y cambia al ser humano convirtiéndolo en un sujeto con una nueva manera de ser. Asimismo, ser fiel a este evento es moverse dentro de las situaciones que éste ha suplementado, así como pensar de acuerdo con dicho evento (41). El Artista se alinea bien a las reglas del evento del narco desde que entra al Palacio y se convierte en otro. Esta fidelidad da como resultado la materialización de su arte. Incluso encuentra sus discos piratas en las calles al caminar con “La Cualquiera” gracias a la fidelidad para el Rey (Herrera 83). Esta es una fidelidad basada en la gran pasión que siente por dicho hombre. Sin embargo, un periodista que trabaja en el Palacio le impone una verdad que se estaba negando él mismo: “Yo a usted lo veo hecho pura pasión, y si un día tiene que escoger entre la pasión y la obligación, Artista, entonces sí que está jodido” (Herrera 88). El Artista se resiste a esta verdad respondiendo “-Tst, al cabo que yo no voy a durar lo que mis canciones” (Herrera 88). Esta respuesta resulta acorde al evento en el que se desarrolla el Artista. En este mundo, como mencioné antes, las vidas son muy cortas y peligran constantemente.

Pero el Artista, aún con su pobreza, y aún con su supuesta admiración al narco, decide huir de este contexto. Su fidelidad al evento se acaba cuando descubre los pagos que debe hacer al Rey. La deuda vuelve a demostrar así su poder. Y este final, que significa desprenderse del

mundo narco y vivir para contarlo, demuestra dos cosas sobre la utopía que ha escrito Herrera: que el amor salva a cualquier sujeto inmerso en el capitalismo gore (es por “La Cualquiera” que este decide seguir su vida con ella y su hijo) aun cuando esta represión inunde el espacio laboral, social, político y ético de un sujeto alienado. Y, en segundo lugar, que Herrera haya decidido mantener con vida a este artista, que le haya perdonado la vida el narco rival, y que sus corridos hayan seguido siendo requeridos, muestra su posición sobre un arte que vence a la violencia. Con sus decisiones narrativas muestra su deseo de que este final utópico algún día sea verdadero. Un final donde la muerte no tenga lugar, y la esperanza de un futuro en el que el neoliberalismo salvaje no termine por devorar a México será el legado de Herrera con esta ficción.

El cobro que cubre la deuda

He propuesto hasta el momento que los sistemas autoritarios violentan al arte y a sus creadores afectando su individualidad, su ideología, su creatividad, e incluso sus relaciones interpersonales debido al sufrimiento de deudas creadas por la represión contra el sujeto. ¿Qué pasa, sin embargo, cuando el sujeto utiliza esa violencia misma para obtener algún beneficio ético o monetario? ¿de qué maneras, si es que existen, puede la víctima cobrar por los daños sufridos cuando se ven involucrados en estados de endeudamiento? Para esta última sección me resulta indispensable dialogar con las principales tesis de Ksenija Bilbija y Leigh A. Payne en su introducción a la antología *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*. Esta antología se encarga de estudiar los procesos y resultados del hecho de que la memoria se haya convertido en una moneda que participa en transacciones (monetarias o morales) donde su valor se ve afectado, positiva o negativamente, de acuerdo con sus modos de uso y de manejo.

Específicamente, las editoras han definido los productos creados a partir de la memoria del terror como *memory goods* (5), concepto necesario para catalogar a las novelas que en seguida analizo.

Estas ficciones involucran una realidad económica de mercado donde evidentemente se busca la obtención de fama y dinero, pero existen otras monedas que se encuentran en un plano económico moral. Aquellos que participan en estos dos planos son individuos que se pueden definir en inglés como *memory entrepreneurs*. Al respecto, las editoras se refieren a la diferenciación en español, y preferencia, entre *emprendedor* y *empresario* formulada por Elizabeth Jelin la cual explican así: “a memory emprendedor develops a memory enterprise or venture that could be a public and social project. In contrast, the memory empresario would tend to create a memory business (*empresa*) for financial profit” (11; énfasis en original). En otras palabras, el mercado de la memoria se asemeja a una economía moral dado que hay individuos que no buscan ganancias financieras, más bien se mueven por motivaciones que van desde la obtención de justicia, hasta la obtención de beneficio personal y colectivo que repercuta positivamente en cuestiones como la seguridad social, emocional y física (11).

Asimismo, otra de las principales observaciones establecidas por las editoras es el conflicto que se crea entre el hecho de beneficiarse de la memoria y su relación con las políticas de las reparaciones. La etimología de la palabra reparación denota un sentido de restablecer o renovar, pero dado que:

La vida humana no puede ser calculada como una transacción monetaria, ni el dinero ni apoyo alguno pueden restaurar los sueños perdidos, la inocencia, la profesión, el sustento, la salud, la seguridad, y el bienestar que se les ha arrebatado a las víctimas y sobrevivientes de atrocidades. En el mejor grado, las reparaciones pueden compensar, pero nunca reparar o restaurar a los sobrevivientes. (Bilbija y Payne 13; traducción mía)

Contrario a esta moral, algunas víctimas no ven en las reparaciones una simple compensación, sino un *pago legítimo* de una deuda que se les debe a ellos causada por la violencia del Estado (Bilbija y Payne 14; énfasis mío). Las editoras observan en estas actitudes que, para tales individuos, el pago se convierte en un medio para que el Estado reconozca públicamente sus fallos a través de la única moneda posible: el dinero (14). Si bien el dinero es la moneda más evidente con la que el gobierno puede saldar cuentas, no es, sin embargo, la única moneda con la que estos individuos se cobran. Mi argumento se basa en la idea de que el dinero resulta el modo más común de reparar los errores del Estado, pero los individuos no se limitan a aceptarlo como único pago o compensación. Especialmente, los artistas se cobran por otros medios, es decir, se reparan, se concilian (si acaso esto les es posible), por otras vías de sanación. Por tanto, divido esta sección en tres tipos de cobros que cubren las deudas generadas por los sistemas represivos contra los sujetos que se presentan en cada una de las tres novelas que aquí considero. Así, argumento la posibilidad de saldar deudas, es decir de cobrarse por los daños sufridos, con fama en *El jardín de al lado* de José Donoso, con la acumulación de una herencia en *La vida doble* de Arturo Fontaine, y con la materialización de la literatura en *Todos se van* de Wendy Guerra. El estudio de estas novelas bajo dichas perspectivas vislumbrará que la diferencia entre empresario y emprendedor de Elizabeth Jelin comienza a complicarse, pues los beneficios que se intentan ganar varían en un mismo individuo y los productos que éstos crean se involucran en transacciones financieras y éticas algunas veces incluso simultáneamente.

Del calabozo a la fama: el precio de mantener la herida abierta en El jardín de al lado

Comienzo con la novela de José Donoso publicada en 1981, *El jardín de al lado*, debido a que ésta ejemplifica con claridad la problematización entre ser empresario o emprendedor de la

memoria. La novela narra la historia de Julio, un chileno auto exiliado en Sitges, España, que fue victimizado por la dictadura de Augusto Pinochet al ser encarcelado en un calabozo por seis días. Junto con su esposa Gloria, Julio se adentra a la escritura de una novela que le permita no solo expresar su acontecer en este momento histórico y político, sino acomodarse en el mercado literario como un grande. Su doble fracaso como escritor, siendo su novela rechazada en dos ocasiones, se debe a su impedimento de plasmar su experiencia de acuerdo con los estándares de Núria Monclús (personaje basado en Carmen Balcells). Estos fracasos dificultan su vida y su matrimonio, para solo al final aceptar ser menos de lo que él aspiraba: un profesor, no un escritor. Julio, quien sufrió en carne propia una leve pero no menos importante victimización, nunca fue capaz de escribir con calidad literaria suficiente para vender. En cambio, su pareja, que escribe la vida de Julio y la de ella misma, hace de su experiencia personal un *best seller* que le da frutos tanto monetarios como purgatorios. Sería interesante analizar el personaje de Gloria, empezando por la connotación de su mismo nombre, como una empresaria y emprendedora de la mercancía de la memoria, puesto que presenta las características de una mujer violentada sistémicamente por la autoridad de la dictadura. Su vida cambia a partir de este punto histórico, se problematiza por este hecho al grado de perder la conciencia de su propia identidad, o el futuro de su matrimonio, gracias a la incapacidad de su esposo de narrar su trauma. A ella la dictadura también le debe algo: su destino. Sin embargo, el análisis profundo de un personaje femenino con estas tensiones lo dejo para el estudio de la joven Nieve, protagonista de *Todos se van*, por mi intención de presentar un corpus amplio que abarque otro contexto político, social, y temporal. Por tanto, me concentro solo en Julio, quien también presenta esta tensión, pero de quien es posible entender cómo un escritor cree que porque el Estado ha impuesto en él una violencia física se abre la posibilidad de sacar provecho de la herida.

La novela ha recibido numerosa crítica, de la cuál cabe destacar aquellas que se concentran en el fracaso estético y político de Julio (Gutiérrez Mouat), en el estudio de los distintos niveles de autoría presentes en esta historia (Kerr), en el movimiento literario y el mercado en el que Julio intenta adentrarse (Mutis) o en el juego auto ficcional que Donoso desplegó en su novela (Rojo, *Las novelas* vol. 2). Todos estos estudios son útiles para mi argumento, sin embargo, ninguno de estos críticos dice mucho sobre las deudas que rodean a Julio, las deudas que él cree que el Estado le ha impuesto, las deudas económicas que lo persiguen desde Chile hasta España, y los modos en los que este quiere cobrar dichas transacciones. Mi aporte se relaciona con dos tesis. La primera se refiere a Julio como un productor de una novela convertida en uno de los *memory goods*, tal como lo definen Bilbija y Payne, o mercancía de la memoria como me permito traducir, que estira hasta el hartazgo su recuerdo del terror quitándole todo valor y dejándolo despojado de la experiencia misma. Asimismo, argumento que la purgación de su trauma en forma escrita no resulta una conciliación, pues, paradójicamente, en su intento por beneficiarse de ella, le es imposible la obtención de sus ansiados frutos. Esto me lleva a una segunda tesis, y es que, con todo, es posible visualizar que la deuda generada por la represión de Estado violenta al sujeto incluso por sus deseos después de sobrevivir al trauma, porque precisamente crea e implanta en el sujeto intereses que se apegan a una lógica meramente neoliberal alejándolo de proyectos sociales y políticos sinceros.

Consideremos el valor de la mercancía de la memoria tal como lo comentan Bilbija y Payne. Para algunos, mencionan las críticas, la comercialización degrada el objetivo de los productores que desean construir una cultura de derechos humanos (12). Contrariamente, para otros sujetos, la ausencia de comercialización limita su circulación, y por ende no se logra dicha

cultura (25). Si el valor de las mercancías se basa en la efectiva, o bien ineficaz, creación de una cultura de derechos humanos, la verdadera intención de Julio convierte por default su novela en una mercancía de la memoria sin valor. Para las críticas “the intention, or the *kind of profit* desired, is what distinguishes the positive form of sellout events from the negative notion of sellout producers” (12; énfasis mío). La intención de Julio se establece desde las primeras páginas de la narración: crear una obra maestra superior a la literatura de consumo, en otras palabras, la del boom (Donoso 13). Sus días en el calabozo son su pasaporte a un triunfo basado en el éxito y reconocimiento literario. Para Julio, el valor de su experiencia del terror se basa en reconocerla como fuente de dinero y fama, y debía hacerlo pronto, porque éste iba desapareciendo: “La experiencia heroica iba palideciendo, los lazos con aquellos que tuvieron experiencias de parecido rango se iban soltando, su heroicidad misma se tornaba cuestionable, ironizable, y *mi derecho* a reclamar participación en el asunto me iba pareciendo más y más dudoso” (Donoso 32; énfasis mío).

El derecho que éste cree poseer se basa en la existencia de esa deuda en la que parte de las víctimas se creen acreedores, siendo el Estado el gran deudor. Observamos en Julio que los objetivos de la creación de una mercancía de su memoria van alejándose poco a poco de su intención política y de realizar un proyecto social que haga perdurar su trauma y el de un colectivo del que se cree parte.³² Sus deseos por apegarse a las lógicas neoliberales terminan oscureciendo toda intención política. Para Julio, su novela no es un escrito del dolor, porque el dolor está desapareciendo; no es tampoco un escrito que ayudará a su hijo Pato a entender su ideología tal como él mismo se intenta convencer (Donoso 27). En la primera versión hace una crónica de estos hechos y en el momento en que Monclús la rechaza, hace una versión abstracta

³² Los críticos como Rojo en *Las novelas* vol. 2 (46), Montero (455) y Mutis (816) coinciden en los verdaderos deseos de Julio: fama, dinero, y posición en el mercado literario del momento.

y ridícula que es calificada por la editora como aún peor (Donoso 23). Es decir, para Julio, su experiencia del terror se convierte, irónicamente, en la materia prima para la producción de un *happy object*, concepto definido por Sara Ahmed como aquellos objetos que la gente considera capaces de llevarnos a la felicidad, tal como Julio considera a su novela. En palabras de Ahmed: “we could say they become happiness pointers, as if to follow their point would be to find happiness. [...]. When we follow things, we aim for happiness, as if happiness is what we get if we reach certain points” (34). Así, Julio es la encarnación de un interesante oxímoron. Para Julio, el recuerdo y la narrativización del terror es su pase a la felicidad.³³

Exorcizar, purgar, o conciliarse, son verbos que se alejan mucho de la acción que está realizando Julio al escribir su obra.³⁴ Sin darse cuenta, el protagonista convierte su vida en un performance, pues, aunque su dolor ya no es real, sus consecuencias sí lo son. El valor de su experiencia es inválido porque se pierde en su carrera por tratar de beneficiarse de él. Con esto, considero que Donoso demuestra que la dictadura logra convertir a una verdadera víctima del terror en un payaso del cual se ríe Monclús, la agente que sirve de puente para que su experiencia sea leída. En un mercado neoliberal,³⁵ el terror ya no es terror, su escritura no vende ni circula, y

³³ Aunque a finales de la narración se dé cuenta que su novela se está convirtiendo en una tortura similar a la que sintió en el calabozo (Donoso 209).

³⁴ Llegar al final de su novela significa haber extirpado algo maligno que era necesario remover, de acuerdo con el mismo Julio (Donoso 211). Sin embargo, también acepta que su destino está en manos de Mónica, complicando aceptar como útil esa aseveración.

³⁵ Ana María Mutis observa igualmente la corrupción de la industria editorial que se mueve en relación con los objetivos del neoliberalismo, apuntando que la novela argumenta que “la realidad comercial de la industria editorial silencia las voces de quienes no se acomodan a los deseos volátiles y caprichosos del mercado, deseos que las editoriales pretenden representar” (890). Para Mutis, más aún, el error de Julio fue no saberse comerciante además de artista. Coincide además con Oscar Montero cuando indica que lo que la novela sugiere “es el estudio no sólo de los mecanismos de la producción narrativa, sino de la historia de esa producción y de su circulación en el mercado literario” (465).

en su lugar, se pudre hasta alcanzar un momento en el cual se olvida,³⁶ no porque la experiencia sana, sino porque se mezcla con intenciones de beneficio personal. Pero no es mi propósito juzgar la necesidad de sustento económico por parte del protagonista masculino. Julio es uno de los muchos chilenos que al auto exiliarse se lleva consigo deudas económicas y éticas de Chile, las cuales repercuten en su intento de nueva vida en España. Sobre este punto recae mi segunda tesis.

Para Julio, regresar a Chile no solo implica involucrarse en transacciones financieras como la de pagar la gran cuenta que se ha hecho con los préstamos de su hermano Sebastián, sino que su regreso significaría abandonar su nueva identidad, la cual es lo único que lo sostiene: “allá no podré elegir ser quien soy, ni qué, como aquí en Europa, [...] donde tengo que pagar la cuenta por el lujo de ser libre con la moneda de no pertenecer a nada” (Donoso 74). Las víctimas pagan caro desterrarse de Chile, en este caso el de no pertenecer a su país de origen. Sin querer darse cuenta, las deudas que él cree que el Estado tiene con él, se han invertido. Es él quien en realidad paga la factura que nace cuando abandona Chile. Oscar Montero considera que lo doméstico y lo personal, al recordar Chile, “lo persiguen y entran en el relato cargados de culpa y de un resentimiento que marcan todo lo que hace el escritor” (455). Montero también advierte sobre el supuesto deseo de Julio de liberarse a través de las letras justificadas por su experiencia en sus días en el calabozo, pero considera que su verdadero deseo es la fama. Es decir, coincido con Montero al argumentar que Julio erróneamente quiere manejar su trauma a su antojo para su beneficio económico, cuando en realidad, es el trauma el que maneja su destino y su inevitable

³⁶ Es interesante que en boca de Núria Monclús, Donoso haya decidido filosofar sobre el olvido: “Cuando el polvo se asienta después de esos derrumbes que son las grandes tragedias colectivas, el polvo las cubre con una capa grisácea de olvido... [...]. Entonces, claro, ninguna editorial quiere comprar una novela mediocre que describe una parte de cierta tragedia, que sólo para muy pocos no está pasada de moda” (259). Así, de acuerdo con los límites y decisiones del mercado literario, es que el olvido o la perpetuación de la violencia se logra.

fracaso. Más aún, es su novela lo que le impide salir de España incluso aunque quisiera volver, y no es por un intento de exorcizar sus demonios como antes ya se dejó en claro. Se trata del hecho de que en España están las editoriales que lo podrán publicar (Donoso 166). Con todo, puedo argumentar, su economía financiera se sobrepone a su economía ética.

Como he dicho, la novela de Julio es, también, su pase utópico al éxito financiero. Julio está invadido por deudas en Chile, no solo por el dinero que le debe a su hermano Sebastián, sino por facturas médicas de su madre, arreglos de la casa, sirvientes sin pagar, lo que lleva a la solución única de vender la casa de su madre (Donoso 172). Pero Julio se aferra a obtener la estabilidad de su economía con base en la literatura. Esta situación se asemeja a la de Lorena, la protagonista de la siguiente novela a analizar. Ksenija Bilbija ya ha examinado las transacciones y las facturas neoliberales que conlleva el dar un testimonio por dinero. Para Bilbija “Lorena [...] encarna el paso de un modelo de Estado de bienestar al de una economía neoliberal regida por el libre mercado. El yo colectivista y revolucionario es sustituido por un sujeto competitivo seducido por los bienes de consumo” (“Transacciones” 303). El hecho de vender las mercancías de la memoria, tanto en Julio como en Lorena, demuestra la corrupción de los valores revolucionarios en estas víctimas que intentan beneficiarse porque tratan de adaptarse a un mundo que avanza vorazmente. Como ya dije, juzgar sus intenciones de beneficio no es mi trabajo ni resulta productivo, observar su necesidad de adaptación al medio económico en el que se mueven estos personajes sí lo es, porque demuestra la problemática de un sistema económico que violenta a los sujetos desensibilizándolos y atándolos para evitar propagar la posibilidad de un proyecto social, tal como Maurizio Lazzarato ya lo había advertido.

Julio finalmente es vencido por rechazar su papel como hombre endeudado (el gobierno lo ha condenado a la obligación de encontrar por sus propios medios conciliación económica y

restauradora) y por su incapacidad de sacar provecho a sus heridas ya cicatrizadas. Similar a mi idea de que la dictadura convierte a Julio en un hombre endeudado, Gutiérrez Mouat asegura que las crisis históricas (tal como la del golpe militar en Chile) imponen en autores activos anteriores a este suceso (como Julio o el mismo Donoso) un imperativo ético de escribir sobre estas situaciones (64). Grínor Rojo también sugiere que Donoso se sintió con la obligación de pronunciarse ante estos sucesos (2: 31). Asimismo, asegura que no hay transformación liberadora por medio de la creación artística, más bien, la novela de Julio se convierte en su prisión (2: 64).

Irónicamente, la única herida abierta es no haber podido beneficiarse del trauma. Tanto Julio como Gloria se dan cuenta de la gran carga de deberes que acechaban al hombre de la familia y que lo imposibilitaban para desarrollar su talento como escritor: “*debes pronunciarte, firmar cartas públicas, comprometerte, unirse a la acción, debes ser buen padre, buen hijo, buen hermano, buen marido, debes traer dinero a la casa..., todo, en fin, obligaciones...*” (Donoso 242; énfasis mío). Crear una literatura con estas deudas encima, es una receta al fracaso. En cambio, la libertad de no tener que ser responsable de nadie más que de sí mismo, de “no tener que dar cuenta” (Donoso 257), fue la clave para que Gloria creara una novela exitosa de “tono menor” o sea, alejada de cargas políticas. Su novela vende³⁷ porque se encarga de su espacio más privado y porque para ella sí resulta exclusivamente un exorcismo de su dolor que le brinda paz (Donoso 259). Pero, a mi parecer, no por esto se aleja de la gran tragedia. Es más, esta novela, es decir *El jardín de al lado*, es un pedazo de la gran tragedia, aun cuando es una pieza íntima, un cuadro fuera de la violencia más sanguinaria de la dictadura. Sin embargo, tal vez no pasó ni pasará de moda porque hablar sobre fracasos maritales, sobre enfermedades basadas en deseos

³⁷ Grínor Rojo ya ha observado que Gloria sí realiza una obra de arte porque jamás tuvo pretensión de ser una “creadora” (2: 49). Similar a esta tesis, Montero argumenta que Gloria rebasa las oposiciones que la llevaron a una crisis vital y que solo se salva a través de la labor literaria (464).

literarios, sobre debates estéticos y políticos y sobre deudas éticas y financieras, es una receta para ganar éxito financiero y moral.

Herencias para pagar la culpa: maternidad y deudas en La vida doble

Como mencioné antes, en *La vida doble* de Arturo Fontaine existe una venta del testimonio del horror por parte de su protagonista Lorena para obtener tres mil dólares y completar una herencia para su única hija. Dado que mi análisis se basa en identificar una deuda materna que rodea a la protagonista, el resumen de esta novela, que sería básicamente el resumen de su vida, resulta relativamente irrelevante y puede básicamente exponerse como la historia de una militante que es capturada y se convierte en una cooperadora del régimen. La parte de su vida que aquí me interesa es el hecho de que ella decide tener una hija a la que deja a cargo de su madre para poder seguir en su vida política. Gradualmente, el papel de la presencia de esta hija en la novela es la de mantener a Lorena a disposición del régimen, pues su bienestar se ve constantemente amenazado por dichos representantes. La pena que persigue a Lorena es, entre todas sus decisiones políticas, la de no haber sido lo suficientemente valiente para mandar a Cuba a su pequeña como siempre fue aconsejada por sus compañeros militantes antes de que el régimen la usara como manipulación (Fontaine 82). De hecho, el único “precio” que considera que ella pagó por no haber realizado este sacrificio fue haberse entregado a los beneficios que le ofrecieron los representantes de la dictadura al traicionar a sus compañeros (Fontaine 249). Aquí me propongo, sin embargo, a exponer el resto de los precios que pagó por tal decisión.

Esta situación de arrepentimiento y culpa es la que yo considero como el catalizador de la deuda que embarga a Lorena y que gradualmente la hace vender su memoria a un entrevistador como medio para formar una herencia. Actúa en su vejez como una productora de mercancía de

la memoria porque cree que su hija apreciará el hecho de que haya ahorrado para ella (Fontaine 299). Entonces, sobre esta novela, argumento que la dictadura ha endeudado a Lorena aprovechándose de su papel de madre; deuda que tendrá que pagar posteriormente con una nueva tortura en la vejez al revisitar su pasado y conseguir fondos para su herencia a base de la humillación al tener que venderlo. Como he argumentado en esta última sección de mi capítulo, *it pays to create* y Lorena quiere también obtener beneficios por medio de su testimonio, en este caso la creación de una herencia, pero es un beneficio que cuesta caro, es un beneficio con tintes incluso masoquistas. Este personaje se encuentra, similar al caso de Julio, en un oxímoron. Es una amarga fortuna el resultado de la transacción que comete Lorena al vender su testimonio. Es decir, ¿es totalmente gratis el querer sacar beneficios de su memoria?, ¿qué precios realmente se pagan al intentar sacar provecho de ésta? Pero comencemos por el origen de la novela y continuemos saliéndonos un poco de la trama, es decir, argumentando que la novela se origina porque Lorena quiere pagar una deuda a su hija, pero ¿qué nos dice sobre la economía de mercado en el mundo mimético el hecho de representar una mujer con una deuda basada en la maternidad?

La única crítica que se ha encargado de realizar un análisis de esta novela bajo un lente económico ético y de mercado ha sido Ksenija Bilbija en “Transacciones y f(r)acturas neoliberales: El valor de la pena desde Luz Arce a Arturo Fontaine.” Bilbija examina la evolución del valor de los testimonios de Arce y Lorena explicando el proceso y las formas en las que la lógica neoliberal ha condicionado la memoria y la ha convertido en mercancía (290). Este proceso empieza desde que Arce declara en su testimonio su intento por “pagar” para reintegrarse a la sociedad,³⁸ para luego convertir a Lorena (su posible ficcionalización en la

³⁸ “No volví a Chile para defenderme, y no cambiaré mi actitud: siento que es parte del ‘precio’ -derivado de acciones propias y de otros- que hace mucho entendí que debo pagar para vivir en mi patria” (Arce 3).

novela de Fontaine) en una negociante que cambió su ideología revolucionaria por los lujos, los bienes, y el deseo de gratificación inmediata adaptándose a la economía neoliberal regida por el libre mercado (Bilbija 303, 304). Baso mi análisis en su lógica, la cual es que este proceso sirve para explicar que la cultura postdictatorial ha cambiado las formas en que se representa la figura de la colaboradora del sexo femenino facturándola y fracturándola a su antojo (300).

Mi análisis es, pues, descubrir una forma más en la que esta novela³⁹ se presenta como un texto que se ajusta a las normas de la cultura postdictatorial al convertir a una sobreviviente en una mujer bajo el mando de su entrevistador debido, precisamente (y aprovechándose de esta situación), a su búsqueda por saldar una deuda que esta mujer cree tener con su joven hija. Comienzo enfatizando la manera en la que Fontaine impone una deuda materna en su protagonista, la cual resulta ser el motor de su novela misma. Es decir, sin el sentimiento de deuda, no hay entrevista, y sin un salvador, o sea el entrevistador, no hay ese saldo de deudas pendientes. Curioso es observar que Fontaine utiliza una deuda como justificante para arrancar el testimonio de una mujer “necesitada” y así tener el material necesario para la creación de su novela. Desde aquí, o sea desde la representación de una mujer endeudada por sus altas cargas emocionales y maternas, considero que es posible hablar de una violación simbólica ejercida por un sujeto masculino contra la mujer militante.⁴⁰

³⁹ Ksenija Bilbija considera esta novela en otro artículo titulado “El síndrome de Estocolmo: ajuste de cuentas y otros saldos literarios en la ficción post-dictatorial chilena” como parte de un corpus de novelas que se añaden a un circuito comercial de nuestra sociedad de consumo. Los autores de estas novelas, *Palacio de la risa* (1995/2002) de Germán Marín, *El desierto* (2005) de Carlos Franz, *Carne de perra* (2009) de Fátima Sime y *La vida doble* (2010) de Arturo Fontaine, mercantilizan la identidad femenina, la presentan como traidora, como quien disfruta del sexo con sus agresores, y quienes se dejan guiar por el deseo de objetos de consumo dejando atrás toda ideología política como una receta perfecta para vender sus novelas.

⁴⁰ Que sea un narrador masculino que compone y redacta al sujeto femenino significa mantener el poder “hermenéutico y exegético ya que editar implica silenciar y representar” de acuerdo con Ksenija Bilbija en su previo artículo citado.

Elegir endeudar a una mujer política por no adecuarse a los valores de la dictadura, no se aleja de la realidad social cargada de fuertes ataques machistas contra aquellas que se salían de la norma. El entrevistador de Lorena representa en este sentido un hombre silencioso y adinerado que disimuladamente la obliga a no llevarse a la tumba su historia. Si bien puede decirse que la decisión de vender su trauma como mercancía es exclusivamente de Lorena, argumento que dicha decisión esta coaccionada por la deuda que siente con su hija. Desde un comienzo, Lorena explica que esta decisión ha sido “trabajada” por años, no es un trabajo fácil y, sin embargo, ha llegado al punto en el que descubre que, si no es vendiendo su testimonio, no será posible dejar algo de valor a su hija, y claro está que no quiere hacer lo que *debe* hacer: “No quería la obscenidad de la descripción detallada que todo lo rebaja. No quería. Yo soy la que hace lo que no quiero” (Fontaine 21). Ya antes había traicionado a sus compañeros por su hija, aún sin quererlo, pues le pagaban treinta y cinco por ciento más que solo enseñar francés: “necesitaba educar y mantener a mi hija. No quería que ella *pagara* por mí, que le faltaran cosas por culpa mía” (Fontaine 156; énfasis mío).

Sin embargo, al entrevistador nada le importa el sacrificio de esta mujer, no le interesa ni despistar la satisfacción que le ofrece conseguir su deseo de materia prima para su libro: “No quiero seguir. Es demasiado. No me gusta tu mirada curiosa, las comisuras de tu boca no me gustan, un dejo obsceno. Siento que me humillo y ensucio mientras te cuento” (Fontaine 24). Si consideramos que Fontaine orgullosamente describe en las últimas páginas de su libro el trabajo de investigación que hizo para la realización de esta novela, entonces me atrevo a afirmar que su entrevistador lo representa y que se ha aprovechado del tema de la maternidad femenina para justificar que esta transacción entre una vendedora de su trauma y un comprador de su testimonio sea una transacción justa.

Desde otra perspectiva, mi tesis advierte que Fontaine está implícitamente “perdonando” con dinero que Lorena se haya escapado de los límites impuestos por los antiguos -pero no menos desaparecidos- valores de la dictadura, y lo hace indicando que tarde o temprano, la deuda que una madre tiene con su hija por haberse despegado de su rol de madre se tiene que pagar, pero claro, ahí está el redentor que le ayudará a saldar sus penas. Al respecto quiero traer a colación el pensamiento de Diana Taylor sobre cómo el cuerpo social en tiempos de la dictadura se explicó con base al género. El cuerpo femenino ocupaba dos polos, el de la “puta” que daba a luz a los militantes y que representaba la pérdida de magnificencia, principios y fe; y por otro lado el de la mujer buena, y madre virginal: la Patria (21). La junta hizo claro que “la Patria” no podía dar a luz a ningún hijo, más bien los militares daban a luz a la Patria “The Patria was empowered by her heroic sons” (21). En esta novela, el hijo heroico que viene a salvar al cuerpo femenino es el entrevistador que “empodera” a Lorena al capacitarla para dejar algo provechoso a su hija.

Lorena es una mujer que advierte que viene pagando desde su juventud su deseo de ser revolucionaria: “Pagamos caro nuestro intento. Pagamos con la vida. O como en el caso mío, con una perversión de la vida” (Fontaine 131). Sin embargo, los pagos no han terminado. La dictadura aún cobra por su rebeldía de joven madre. El pago de la deuda que tiene con su hija puede implicar humillación, asco, desdén, visitar y vender su trauma, pero así “debe ser”, si no, ¿de qué otra manera una mujer anciana puede dejarle “algo bueno” a su hija? No vale el amor, no vale cualquier sentimiento puro, no vale la lucha por salir adelante a pesar de su siniestro pasado, no vale nada, nada de eso es suficiente. Ningún sentimiento que no se adecúe a las nuevas normas del neoliberalismo puede ser “suficiente” herencia para una joven de parte de su “rebelde” madre. Es decir, Fontaine convierte una relación madre-hija en una transacción,

únicamente saldada cuando se deje algo que sí vale: el dinero. Porque ella misma sabe que, al final, “ganó la Gran Puta del capitalismo” (Fontaine 134). Y como salvador para que esta madre cumpla ese papel de mujer proveedora, se encuentra él, el silencioso escritor que realiza labor de campo para poder ayudarle a la necesitada de Lorena.

Otro pago que debe realizar esta mujer es el tener que defender su propia historia ante un entrevistador que juzga silenciosamente y que por su comportamiento le hace entender que ni siquiera va a escribir lo que ella le cuente: “Me decías que querías mi versión. No me pidas que te dé la tuya, entonces. Tienes que escuchar mi historia. A eso viniste a Ersta. Nadie te obligó a entrar aquí” (Fontaine 40). Pero lo que se le escapa a Lorena es que sí lo obligó algo, no alguien, y eso es entrar al juego de las ventas que las editoriales buscan como buenas fuentes de ganancias. Con esto, Lorena se ve en la constante necesidad de no solo vender su producto, sino también aceptar que su realidad será distorsionada al placer del editor.

Lorena ha sido una mujer que ha pagado en su vida y con su vida con muchas monedas. Si bien ella cree que su testimonio le paga una cantidad suficiente para saldar cuentas con su hija, la realidad es que su testimonio la endeuda con ella misma. Ella es quien se convierte en mártir en manos de su entrevistador: “Me elaboro con palabras para ti, me encubro sola en mi propio aire, y eso soy, entonces, un flujo de sonido que emana de las cuerdas de mi garganta y pongo a tu alcance, nada más. [...]. Soy Narciso que construye el espejo de agua en que se mira y tú me ves” (Fontaine 161). Lorena acierta en una cosa, se ha convertido en tan solo un flujo de sonido porque será finalmente él quien la forme con sus palabras y su propia creatividad. Lorena falla, en cambio, al creer que ella misma construye su propio espejo en el que se ve cuando en realidad es el escritor quien la formula. Tal vez que incluso yo escriba que Lorena falla, es ya una injusticia para un personaje con tal experiencia como Lorena. Mejor sería escribir que fue

Fontaine quien una vez más dejó a Lorena como una anciana inocente y despistada al creer que es ella quien se está realmente dando forma y no él quien se la da.

Equilibrio entre venganza y conciliación: los cobros en Todos se van

El diario de una niña llamada Nieve que nace en diciembre de 1970 en Cuba es lo que conforma la novela de Wendy Guerra, *Todos se van*. La novela se divide en dos partes, la primera titulada “Diario de infancia” siendo en 1978 la primera entrada del diario, mientras la segunda se titula “Diario de adolescencia” comenzando en 1986. Nieve plasma en cada entrada sucesos personales entre los que destacan las consecuencias de ser hija de padres divorciados, su paso por la casa de su padre donde éste la violenta con brutales golpizas o con la ausencia de alimentos, su paso por albergues, sus estudios artísticos, su primer amor que la adentra a un mundo de moda y lujos, y su soledad al ver que todos los que ella conoce se marchan de Cuba. El diario es para esta joven su salvación y es al mismo tiempo ella misma: “Mi Diario es un lujo, mi medicina, lo que me mantiene en pie. Sin él no llego a los veinte años. Yo soy él, él es yo. Ambos sentimos desconfianza” (Guerra 144). De esta cita en particular quiero desdoblar mis tesis sobre esta novela. La primera es la idea de su diario como una mercancía del cual ella obtiene beneficios: el de la purgación emocional, pero también el de la venganza o la de proyecto social. Esto me lleva a argumentar una segunda idea: que estudiar la literatura en esta novela como un artefacto, es decir, estudiar los libros desde una perspectiva material, puede dar respuestas a la manera en la que la creatividad hace pagar al autoritarismo todos los daños que la joven empresaria/emprendedora en esta novela ha sufrido.

La idea del diario como un medio de terapia literaria se relaciona con aquella de María Virginia González en su artículo sobre esta novela titulado “Refugiarse en la escritura: un modo

de configurar el exilio cubano” quien afirma que “la identidad de la narradora se construye mediante el ejercicio de la escritura” porque al realizar esta práctica se descubre la experiencia de la joven y se representa a sí misma y al mundo que la rodea (262, 263). Asimismo, la tesis de Virginia González se acerca más a explicar cómo a través del diario la protagonista configura su autoexilio de Cuba y su resistencia ante el dolor del abandono. La palabra es para Nieve un refugio y una forma de libertad que no tendría de otra manera (González 267). Sin embargo, como es posible descifrar, la perspectiva de la crítica sobre la función de la escritura en el diario de la joven va más a entenderlo como una posibilidad que tiene de reconstruirse cada vez que lo lea. A mí me interesa profundizar en el beneficio del diario como una terapia literaria, pero que se aleje de observar al diario como una construcción solo de su identidad. Más bien me interesa señalar las situaciones sociales, específicamente las que se involucran con pagos y deudas, de las que Nieve huye y que refleja en el diario para poder sobrellevar su precaria situación.

La novela comienza, antes de adentrarse a las páginas del diario de la infancia, refiriéndose inmediatamente a los precios que ha pagado por haber crecido sola mientras todos se iban de la isla (9). Para la narradora, el sufrimiento de haber vivido en soledad fue la clave para que ella no fuera una mujer común, para vivir “fuera de mundo” (9). El diario ha sido el único refugio de la joven, como bien lo explica, pero argumento que es también una forma de cobrar y de beneficiarse, por haber sido violentada por la ausencia de todos a los que ha amado. Es cierto que Nieve se construye en su diario dada la intimidad que tiene para reflejar su vida, pero el diario está repleto de su propia construcción de las identidades de aquellos con los que se rodea. El ejemplo más interesante es el de la madre, la mujer que la acompaña en la mayor parte de su vida y por quien más aprecio sincero tiene. Sin embargo, su descripción cambia constantemente en exclusiva relación al sentimiento de protección o soledad de Nieve. Cuando su padre llega a

golpearlas a la casa en la que su madre vive con Fausto, la pareja de su madre después del divorcio, Nieve describe a su madre como una mujer infantilizada: “Mi madre parece una niña. Está llorando. Yo me siento mayor que mi mamá” (16), teniendo Nieve tan solo ocho años. A lo largo de la novela, la constante infantilización de la madre continúa, “mi madre es como una niña y no sabe lo que nos espera” (22), “no seré tan débil como ella, lo juro” (42), “mi madre se quedó llorando, pero no quiero verla por ahora. Me doy cuenta de que siempre ha sido muy cobarde y con ese miedo más nunca estaremos juntas” (90). Pero luego su perspectiva cambia cuando se reencuentra con ella después de pasar por tanto sufrimiento en casa de su padre y en albergues: “Siempre encuentra una salida. No hay forma de enfadarse, mi madre es una heroína” (Guerra 141). Es decir, la configuración de identidades de las personas que la rodean cambia en torno a la presencia o ausencia de estas en su vida, y su diario es el arma con la que se defiende contra los vaivenes de soledad y acompañamiento, es decir, se beneficia de escribir en él lo que de otra forma no podría expresar.

Además, un precio distinto que Nieve debió pagar fue la de convertirse en otra para ser aceptada en el mundo que representa Osvaldo, su primer amor, un famoso y rico pintor que la adentra a los lujos en Cuba. Este hombre le enseña a elegir las cosas que la diferenciarán del resto para poder encontrar su esencia única que la hiciera diferente a los demás (Guerra 217). Pero Nieve sufre las consecuencias de esta ideología liberal que representa Osvaldo y su exmujer Cleo, quien se mete a la cama de la pareja dejando de lado a Nieve y haciéndola sentir inferior a ellos por tener celos. Asimismo, que viejos amigos no la reconozcan cuando se la topan provoca en ella misma sentimientos de culpa. Por tanto, la única manera de entender en qué se está transformando la encuentra escribiendo en su diario. Al respecto, González afirma que “esta identidad inconclusa sólo puede reconstruirse en la lectura del diario” (274).

Finalmente, quiero desarrollar la idea de la materialidad de la literatura en la novela de Guerra porque entender el proceso en el que la creatividad se hace objeto nos ayudará a comprender de qué manera un beneficio a través de una mercancía de la memoria puede convertirse en un tipo de venganza personal. Sobre el tema, González ha observado ya que la materialidad del diario explica un sentimiento de reclamación política en Nieve. En este sentido, la crítica observa que el diario “dibuja en su propia corporalidad la amenaza constante de la delación, el fisgoneo, de la pérdida o del robo de este preciado objeto aunque también aparece encubierto el deseo de que esa voz se vuelva pública” (265). Y cita este ejemplo: “A veces me gustaría ampliar las páginas del Diario a gran escala y exponer las hojas en esta galería” (Guerra 144). De manera menos explícita, observo que Nieve llega a restringirse en su propio diario a su conveniencia por miedo a que este objeto llegue a manos equivocadas y le resulte ser un impedimento para salir de Cuba cuando está a poco de poder irse con Osvaldo a París (aunque nunca lo logra): “Tampoco deseo contar mis planes al pie de la letra” (241). Con ambos ejemplos se puede entender que el diario está ligado a la política de censura y represión en Cuba. Escribirlo es una forma de hacer permanente este acontecer histórico. Pero regresando al tema de la venganza, examino que la materialidad del diario, es decir, sus hojas, su tinta, y en cierto sentido, la luz con la que logra o no logra escribir, también funcionan como un reflejo vengativo de la precariedad en la que vive Nieve.

Me baso en la idea de que estudiar la cultura material en esta novela nos sirve para examinar a través de artefactos los valores, ideas, actitudes, y asunciones, de una comunidad en particular, tal como lo define Jules David Prown (1). Prown considera que los objetos hechos por los hombres o modificados por ellos, inconsciente o conscientemente, nos dan respuestas sobre su cultura. Bajo la sección “diversión” caben los libros como objetos que dan cierto placer,

entretenimiento al cuerpo y mente (13). Por esto mismo considero esencial estudiar el diario y la creatividad hecha libro que se presenta en esta novela; no solo por su contenido sino por su materialidad. La forma más evidente de materialidad de la escritura es el hecho de plasmar lo que no se quiere olvidar, “como una forma de dejar huella de situaciones traumáticas, cuestiones políticas y, también experiencias ligadas al descubrimiento de la sexualidad” (González 266). Las páginas en blanco, observa González, también explican que el silencio en ellas no es gratuito, sino que también funcionan como estrategias ante el dolor (267). Observo esta tesis en aquellas páginas blancas que deja como huelga porque su madre ha sido enviada a la guerra, o porque los papeles para irse con Osvaldo nunca llegan, o cuando Antonio no aparece.

Una forma de venganza es la palabra escrita porque “se carga de un valor extra ligado a la perdurabilidad en el tiempo, o a su capacidad de atravesar el tiempo frente a la oralidad que, aunque genera repercusiones, tendría menos alcance o poder” (González 274). Y para que no se vayan estas palabras, Nieve recalca las hojas de sus diarios antiguos una y otra vez (Guerra 144). El diario como objeto también funciona como moneda que proveerá a Nieve de venganza prestándolo a Antonio, un joven con quien se relaciona cuando éste llega a entrevistarla para obtener información de Osvaldo y hacer un documental de este. Cuando su relación con el pintor termina, Nieve abre las puertas de su casa y de su corazón a Antonio, y le ofrece tres diarios como préstamo para que haga con ellos lo que quiera. Los dos primeros son elegidos al azar y el tercero es el que escribía en ese momento. Esta acción es sumamente importante porque refleja el uso que le da a este artefacto que antes añoraba mantener en secreto. Ha dejado al azar que su madre, o cualquiera de los personajes descritos en su diario, sean leídos por esos ojos ajenos. Considero que esta es una venganza poética, en cualquier sentido que pueda tener esta oración, contra todos aquellos que la han abandonado, contra el régimen autoritario que tanto la ha

restringido para que no escriba, contra la violencia de su padre y contra la censura de éste y de Osvaldo mismo (hombres que le negaban su derecho a escribirse en su diario). Aparentemente no se explica cómo se atrevió a hacer este préstamo, eso es lo que ella escribe en el diario que, por supuesto, le devuelve Antonio, pero ¿le podemos creer a esa joven que desde un comienzo nos advierte que “le encanta inventar” (Guerra 25)? Pienso que su préstamo fue totalmente consciente aceptando además las consecuencias de que ese objeto salga a la luz pública, pues sabe que los ha dejado en manos de un entrevistador y personaje de los medios. De esta forma, que le provea a él de la elección de mostrar o no su contenido, le hace más liviana su culpabilidad por realizar este acto el cual le brinda una venganza que por fin le acredita conciliación contra todos aquellos que la han victimizado.

La materialidad de la literatura también refleja las carencias de servicios públicos en Cuba: “escribo mientras veo que el farol tiene poca luz brillante y no voy a poder terminar la tarea de matemática” (Guerra 30) u “otra vez se va la luz y el humo negro que despiden el kerosene recorre mi cuerpo” (202). Además de la constante temática presente en su relato sobre la falta de alimento a la que constantemente se ve expuesta, esta es una descripción que elige plasmar Nieve porque le afecta en su preciado diario, fuga de traumas y dolores. Nieve guarda las páginas con las que escribe sus vivencias como un preciado tesoro, y su escritura se ve constantemente relacionada a los momentos del día en los que puede realizar su trabajo favorito. Naturaleza y servicios básicos se convierten en componentes importantes para crear su proyecto social y personal en una nación en la que estos últimos son lujos.

Asimismo, la literatura como materia refleja la carencia de mantener una cultura libre en Cuba. Su proyecto de tesis es la quema de libros estructurados y forrados en forma de “gigantes” y otros que ha dejado al descubierto y van desde Marxismo, ciencia ficción, esoterismo, historia,

Kant, Aristóteles, etc. (Guerra 240). La única dificultad en su tesis será encenderlos y que no llueva. Las jóvenes en esta novela, Nieve y una amiga del Concentrado Militar, se ven rodeadas de libros a los que acceden pagando graves consecuencias. Específicamente Lucía, nombre de su amiga, lee un libro de su abuelo que Nieve le ha prestado, y al ser descubierta es golpeada y ambas son expulsadas mientras ven como queman el libro frente a ellas. El padre de Lucía, siendo coronel, no habla ni defiende a su hija. Solo acepta el resultado de la expulsión y se aleja.

Es decir, en Cuba, los libros como objetos fueron armas que pudieron hacerle ganar su graduación escolar a Nieve, o correrla del Concentrado. Por último, resalto la idea de que el contenido del diario servirá también para dejar un recuerdo de la limitada cultura cubana: “La Habana tiene sus épocas, cada una de ellas está relacionada con una canción. Así lo veo y así lo siento. Por eso en mi Diario las voy poniendo, para que no se desprendan de mí” (Guerra 72). Así, el diario como objeto que contrae toda la cultura cubana de la época de los 70 y 80 es la materialización no solo de la vida de Nieve, sino de su contexto político y social. Su material refleja más que la poca accesibilidad que tenía una niña para darle forma a sus pensamientos, reflejando así las carencias comunes del Período Especial en Cuba. La literatura se quema, se pasa de contrabando, se esconde, porque es un objeto que trae en sí mismo un precio que se paga con la violencia, con los golpes, con la expulsión, con el descubrimiento de que ni la familia sirve de apoyo en cualquier situación que va contra el régimen, con el entendimiento de que, en Cuba, aunque todos permanecieran, siempre se está, de un modo u otro, solo.

Conclusiones

Con el análisis de estas novelas he propuesto un panorama que descubre algunos de los orígenes del endeudamiento sufrido por víctimas creativas que exponen con su talento los modos

en que la represión las ha violentado. Comencé con *Las palabras perdidas* por ser una novela que presentó a un escritor totalmente convencido de ser libre de deudas con relación a tendencias literarias pasadas; o con el Estado, porque supuestamente no imposibilitaría el periodo fructífero del arte. Asimismo, este joven escritor se presenta libre de deudas con su círculo social, porque quienes lo conformaban estaban de acuerdo en lograr el objetivo común de crear una nueva literatura. Era libre para triunfar en su proyecto social y creativo. Sin embargo, demostré que la represión logra crear un sujeto endeudado cuando se aprovecha de su necesidad económica para tentarlo con deseos comerciales y alejarlo de gustos como la literatura. Señalé que la represión le provocó un endeudamiento con dicho círculo social, incluso aunque tuvieran los mismos deseos en común, porque la represión se adentra tanto en las políticas públicas como en las privadas. Y si ni los hombres creativos se salvan aun cuando se muestran partícipes del machismo imperante en este contexto represivo, argumenté que la mujer se presenta como un individuo que vive triplemente endeudado por verse envuelta en las garras de la represión, en una amistad siempre desequilibrada, y en su misma búsqueda por hacerse de un lugar en el ambiente literario del momento. Todas estas deudas cambian por tanto la ideología del individuo, su misma capacidad creadora, y su posibilidad de regir su propio destino.

Continué con *Trabajos del reino* por ser una novela que describe otras formas en que la autoridad que representa el verdadero Estado en México sumerge al fondo de un abismo rojo y violento a incluso sujetos que intentan ganarse la vida por medio del arte. En esta novela no solo observé el proceso del cambio en la ideología de un cantante de corridos que por deudas de sangre pasa de la admiración ciega, a la decepción, y a la final aceptación de la realidad del capitalismo gore que estuvo a punto de devorarlo. Afirmé también que el autor de esta novela, Yuri Herrera, no desea escribir una novela más del narcotráfico en donde el sujeto, en su afán de

escapar de este contexto, termina siendo parte de las estadísticas mortales que solo incrementan cada día. Nos presenta, en cambio, otra solución, y es la de dejar viva la llama de la esperanza en un momento de justicia poética en el que, de todos los partícipes de la violencia en el reino, el único que se salva es el artista. Recordemos, sin embargo, que este sujeto creador tiene en sus manos un arma con capacidad de diseminar verdades y de destruir reinos, pero por su valor intrínseco puede también resultar una moneda peligrosa al circular en este contexto represivo.

Finalicé con la idea de que la mercancía de la memoria trae todo tipo de beneficios, cobros, o monedas, que caen en un rango tanto emocional como monetario y que pueden o no satisfacer las deudas donde el Estado es el gran deudor. En estas novelas, las víctimas no dudan de su papel victimario, pero descubren en el camino que el autoritarismo del Estado les cobra a ellos, no ellos a éste. En *El jardín de al lado* Julio deseaba usar su encarcelamiento como un pase al éxito, pero lo que encontró fue que el mercado neoliberal, legado de la represión, una vez más le provocaría daños al hacerlo creer que su talento no era suficiente para vender su trauma. En vez de sanar sus heridas ligadas a la victimización en su pasado, encuentra nuevas violaciones a su identidad que no le permiten salir adelante, ni aunque se involucre en la política, ni aunque se aleje de ella. Es un ser condenado, autoexiliado y perseguido por sus deseos creativos que no se adaptan a los límites del mercado neoliberal.

Quien sí se adapta a estos es Lorena, la protagonista de *La vida doble*. Pero adaptarse tampoco significa ser libre del endeudamiento que impone la dictadura en todo aquel que haya ido en su contra en algún momento de su vida. En esta novela me adentré no solo a un análisis de su contenido, sino a las peticiones del mercado neoliberal que ya se presentaba en la trama de *El jardín*. Sugerí que se hace uso de los valores patriarcales que violentan a la mujer rebelde; tal es el caso del valor de la familia y específicamente el de la maternidad, para condenar a una mujer a

violentarse, humillarse, y por fin ceder su trauma a un entrevistador que la hace de salvador de la relación materna de esta anciana con su hija. Fontaine propone que pagar por testimonios y con esto ayudar a acumular una herencia que le permita a la víctima saldar deudas familiares es una vía aceptable para la redacción de una novela. Encontré así otros medios en que la mujer se convierte en un sujeto endeudado y que por esta misma esencia se transforma en material vendible.

Finalicé con Nieve en *Todos se van* porque quise demostrar que la escritura también se convierte en un medio para encontrar el beneficio del refugio, pero también de la venganza, que no deja de dar un tipo de bienestar poético al creativo. Con *Todos se van* ahondé en la materialidad de la literatura para demostrar la importancia que tiene este arte como un objeto que comunica y deja en concreto las ideas, los valores, y la cultura de un individuo que forma parte de una comunidad endeudada. Con la misma idea de la creatividad hecha materia, fue posible entender la violencia contra el bienestar de una joven niña que sufre de ataques familiares (el diario está constantemente escondido para que su padre no lo destruya), ataques escolares (le queman todo lo que tenga que ver con una cultura sediciosa), ataques amorosos (sus amantes le piden los diarios como monedas con valor intrínseco que se adecúan a sus necesidades), y ataques económicos (la falta de hojas, de tinta, y de luz, le impiden realizar un acto libre de escritura). Es decir, estudiar la creatividad cuando se hace objeto resulta productivo para observar el papel de ésta en contextos políticos represivos.

Con este primer capítulo fue posible dejar sobre la mesa los orígenes de las deudas que invaden a aquellos sujetos creativos que se atreven a dejar huella con su arte de los vaivenes violentos en los que se ven envueltos por el autoritarismo y su legado. De igual manera, se entrevió en cierto grado las consecuencias que repercuten tanto en su ideología, como en la

creatividad, y en sus destinos. Es decir, abrí la posibilidad de entender una victimización que va más allá de la agresión física directa contra estos seres que se han salido de los límites y que se deben reprimir como castigo. Sin embargo, es necesario profundizar en el análisis del funcionamiento de estas deudas contra el género femenino dado que, como ya es posible suponer, son quienes sufren las consecuencias más amargas del autoritarismo. En el capítulo dos de este proyecto mantendré la tesis de que a través del cuerpo de la mujer las deudas éticas son saldadas, a pesar de que sea el género femenino al que la represión debe más. Para mi objetivo voy a exponer una interpretación del término valor del sujeto femenino y los juegos éticos como el sacrificio en los que se les obliga a ser partícipes y de los que los autores sacan provecho.

CAPÍTULO 2: LA DICTADURA DEL DEBER

“Y nadie me quiere ayudar. Así que usted debe hacer algo”, me exigió la madre, por último; los desconfiados ojos verdes agregando: aunque sólo sea una mujer, y tan jovencita, haga algo, ya que se atreve a llamarse juez.

—Carlos Franz, *El desierto*

Quiero comenzar puntualizando las particularidades que convierten este epígrafe⁴¹ en la revelación del núcleo del capítulo presente, núcleo que se refiere a la estimación, estigmatización, fracturación, penas y sacrificios que envuelven a los personajes, principalmente femeninos, de nuestras siguientes ficciones endeudadas. El diálogo que contextualiza estas líneas se da entre una madre que espera encontrar a un hijo desaparecido por la dictadura y la jueza del lugar. Apuntemos que no es inusual la elección del verbo deber para exigirle su ayuda; al fin y al cabo, es parte del trabajo social de un juez, pero cabe destacar el inmediato prejuicio que emite la desconfiada madre sobre la jueza: esta es una mujer, para colmo una jovencita y además atrevida por adjudicarse un título profesional honradamente ganado. El juicio moral y de género que realiza esta madre representa el lente a través del cual una mujer es valorada en momentos donde la ley se encuentra tan distorsionada como la figura femenina que padece en carne propia las consecuencias de dichas violencias represivas.

En otras palabras, las represiones políticas no son las únicas que confrontan a la sociedad, la sociedad misma se entrelaza por medio de estigmas que brotan de valoraciones que pertenecen

⁴¹ Como anotación personal: *El desierto* (2005) de Carlos Franz es, la que yo considero, la novela endeudada por excelencia. Me refiero a ella de esta manera porque esta ficción ha sido la senda que me llevó a encontrar la relevancia del estudio del motivo de la deuda en sistemas represivos. El uso de este motivo es tan recurrente en la novela que, argumento, es sin duda la coherencia y cohesión de la trama completa.

al campo de una economía ética. Propongo por tanto la existencia de lo que llamo una *dictadura del deber*, que, si bien desde el capítulo primero comienzo a presentarla analizando la violación del arte y del artista bajo su mandato, he decidido exponerla enfáticamente en este momento de mi estudio para dar un espacio simbólico y analítico que en la realidad histórica ha sido negado y así revelar las víctimas endeudadas más afectadas por dicho estado.⁴² Decido referirme a una dictadura del deber no solo con la intención de remarcar el significado de dictadura como un sistema donde el poder lo mantiene solo una unidad, en este caso un estado endeudado, sino que propongo un sistema bajo el cual el destino de las sociedades es *dictado* por esta situación deudora.

El deber es una condición autoritaria que guía, controla y manipula a sus partícipes, los cuales parecen no poder desencadenarse de esta dictadura independientemente del ambiente político/económico de la sociedad donde se encuentran, es decir, aún en tiempos democráticos o bien, prósperos. Pensemos en el caso chileno, ese país que se empeña a darse a conocer como una nación financieramente próspera, en donde el 6 de octubre del 2019 estalló una protesta por el incremento de treinta pesos en la tarifa del transporte público. Sin embargo, a partir de este día, las manifestaciones han dado origen a peticiones diversas como pensiones para los ciudadanos de la tercera edad, mejoras en el salario mínimo, en el sistema educativo y de salud (Maciel). Las pancartas de los manifestantes señalan el slogan “No son 30 pesos, son 30 años de indiferencia y pobreza” para denunciar la falsedad de la imagen chilena que se ha tratado de vender al extranjero (Maciel). Entre toques de queda que llegan a las seis de la tarde, la

⁴² Este trabajo se propone hacerse un lugar entre aquellos estudios que hacen visible la violencia de género en momentos históricos represivos tal como el de Ksenija Bilbija, Ana Forcinito y Bernardita Llanos en *Poner el cuerpo: rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*. Las autoras remarcan el hecho de que “casi cuatro décadas han tenido que pasar para que las denuncias de los primeros años de las transiciones democráticas pudieran encontrar oídos en el escenario jurídico y cultural de las posdictaduras, en especial para que fueran atendidas las de las y los sobrevivientes” (11).

militarización de las calles chilenas, y un saldo de 22 muertos y 2,200 heridos (“Protestas”), la dictadura del deber hace eco del ambiente represivo de hace 47 años. La perpetuidad de la opresión es un asunto tan contemporáneo y latente que aún sigue dictando a la sociedad chilena.

Observemos también el caso argentino, donde su gobierno afirma hallarse casi libre de endeudamientos cuando la ex presidenta Cristina Kirchner, en la cumbre del Mercosur de julio del 2014, se valió de la trama de un cuento de Gabriel García Márquez como metáfora para pedir que los fondos buitres no prostituyan al país: “justo ahora cuando Argentina está prácticamente desendeudada, cuando la Argentina tiene la certeza del autoabastecimiento energético es precisamente que [lo] intentan, como contaba el cuento de García Márquez ‘Cándida Eréndira y su abuela desalmada’” (“Cristina invitó”). Me resulta pertinente destacar la protección a la sociedad contra las deudas de mercado que puedan violentar al país, pues un daño colateral de este énfasis es el restarle importancia al diagnóstico de la economía ética. Considero que el enfoque obsesivo cultural por el mercado y las finanzas opacan el impacto del endeudamiento ético en el que se encuentra esta sociedad que ha sido y continúa siendo prostituida simbólicamente como más adelante explicaré.

El periodista venezolano Enoc Sánchez escribe sobre la idea de entender el capitalismo como la dictadura más importante que afecta nuestra realidad contemporánea. En un artículo suyo que titula “La dictadura capitalista”, Sánchez advierte que el mundo está dominado por una dictadura absoluta donde las corporaciones transnacionales deciden que el modelo neoliberal es “la única forma de gobierno que debe imperar en el mundo”. Según el periodista, dicha dictadura capitalista funciona asumiendo el poder de la globalización que ahoga el comercio de otros países, el poder financiero que asfixia otras economías, el cultural que expresa la ideología de la clase dominante, el mediático que manipula la información de los medios, el de los organismos

internacionales, y el militar que reprime a quienes se interpongan en su poder. O bien, no necesariamente tenemos que considerar la manipulación social a cargo de sistemas económicos. Michael Sandel especifica la idea de que el motor de la sociedad moderna es el dinero, el cual “puede cambiar las actitudes de las personas y desplazar compromisos morales y cívicos” (122). La importancia del dinero por sobre todas las cosas significaría que una sociedad ha pasado de *tener* una economía de mercado a *ser* una economía de mercado (Sandel 18; énfasis en original).

Si bien es comprensible considerar el sistema económico de mercado en una nación el dictador absoluto en la vida de sus miembros, las obligaciones éticas juegan un papel de igual importancia puesto que, como bien ha teorizado Pierre Bourdieu, existen distintas economías en el mundo social y por ende distintos capitales. Propone así un capital simbólico (por ejemplo, algún prestigio acumulado), o el cultural (ya sea la educación o el conocimiento), y a su vez distintos intereses, precios, riesgos o ganancias en cada economía (cit. en Hutchinson 31). De manera que, no olvidar el significado de los pagos, las deudas, los precios y los valores dentro de cada economía resulta indispensable para el entendimiento social y literario del mundo real. Por tanto, parafraseando a Hutchinson, entender por ejemplo el concepto de valor para los contadores de profesión se puede dirigir por una senda diferente a aquella que toma el que estudie el valor de una persona/personaje tal como lo hace el crítico en Cervantes o como lo expondré yo en esta parte de mi estudio, y el entendimiento de ambos significados conforma un panorama analítico más productivo para comprender una sociedad en cuestión.

Ahora bien, si en el capítulo primero me enfoqué en las definiciones del verbo pagar, es decir, los modos en que la creatividad y sus ejecutores saldan sus deudas, en este capítulo enfatizo en el estado endeudado principalmente del sector femenino quienes resultan ser las víctimas más violentadas bajo mandatos represivos debido a múltiples deberes u obligaciones a

las que son impuestas. De igual forma, hago hincapié en la repercusión de este estado en la identidad y la biología de dichos personajes, y trazo el descubrimiento de más monedas éticas con las que se mueven en este sistema económico. Por tanto, he decidido dividir el estudio de cinco ficciones endeudadas basándome en las tres definiciones de “deuda” por la RAE; recordémoslas: 1. f. Obligación que alguien tiene de pagar, *satisfacer* o reintegrar a otra persona algo, por lo común dinero. 2. f. Obligación *moral* contraída con alguien, y 3. f. Pecado, *culpa* u ofensa.

Configuro la primera sección enfocándome en la idea de estudiar las obligaciones monetarias, morales, sexuales, entre otras, para *satisfacer*. La divido en dos partes. En la primera, analizo *El desierto*⁴³ (2005) de Carlos Franz por ser una novela que permite abrir una conversación sobre los deberes tanto masculinos como femeninos en tiempos de dictadura y de transición, pero a su vez, la considero en primer lugar por trazar una genealogía de la violencia que comienza con la llegada de la dictadura chilena y que desemboca en problemáticas éticas y físicas contra la protagonista femenina. Su análisis interesa porque la joven, siendo una bella jueza, se encuentra constantemente valorada en base a su género y a su profesión relacionada a los constantes cambios de una política deformada y voluble. A esta protagonista la juzga un pueblo que la obliga a ser su salvadora, una hija que reclama respuestas, y ella misma por abrir heridas que nunca sanaron. La vida de esta mujer es dictada por las obligaciones propias y ajenas de satisfacer, tanto con dinero como con monedas en planos éticos, las deudas que ha ido generando a veces de forma coaccionada, a veces voluntariamente.

En la segunda parte de esta primera sección me refiero a las transacciones éticas que se originan durante un secuestro y que desembocan en obligaciones *morales contraídas* por una

⁴³ Utilizo aquí la primera edición de Sudamericana del 2005.

mujer encadenada a un pasado que solo verá el fin cuando se enfrente a su torturador. En este punto de mi análisis, brindo especial atención a los recursos literarios con los que dos autores se apoyan para agenciar a sus personajes femeninos, pues interpreto este actuar artístico como un medio para desendeudar simbólicamente al género femenino. Para mi objetivo realizo un estudio comparativo de la representación de las mujeres en las novelas *Carne de perra*⁴⁴ (2009) de Fátima Sime y la obra de teatro *La muerte y la doncella*⁴⁵ (1992) de Ariel Dorfman puesto que la similitud en la trama se presta para tal propósito. En ambas obras hay sacrificios, hay amores, hay traumas femeninos y hay debates éticos. Sin embargo, solo uno de estos dos escritores logra proponer una liberación de las obligaciones morales que estas mujeres han contraído durante su tortura, y solo uno de ellos decide satisfacer al género femenino, no al masculino.

Por último, argumento en una segunda parte la última definición de deuda que trata sobre los pecados, las culpas y las ofensas que violentan a las mujeres tanto en la realidad social como se refleja en el documental *La venda* (2000) de Gloria Camiruaga, como en la narcoficción *El lenguaje del juego*⁴⁶ (2012) de Daniel Sada. En esta sección trazo una diferenciación entre el concepto de tortura y castigo, tomando la filosofía nietzscheana de pilar teórico, para establecer que el colectivo femenino ha sido castigado por estimaciones puramente biológicas. Asimismo, analizo las transformaciones que sufre el pensar femenino durante la represión, el cual termina convertido en el pecado capital de la arrogancia. Finalmente, hago una comparación sobre la figura de la mujer “puta” en ambos contextos, el chileno como el mexicano, para encontrar una

⁴⁴ Utilizo aquí la primera edición de Lom Ediciones del 2009.

⁴⁵ Utilizo aquí la edición de Siete Cuentos del 2001.

⁴⁶ Utilizo aquí la primera edición de Anagrama del 2012.

significación total de esta imagen y al mismo tiempo poder entablar una conversación con la noción de derechos humanos en tiempos de represión.

Probablemente en este punto será inevitable percibir la dificultad de mantener una separación concreta entre ambas secciones establecidas, en parte porque todas se originan de un mismo concepto: deuda. Mi intención, sin embargo, no es imponer una estructura en la que se dividan temas y conceptos que no deban interconectarse entre sí, sino el de visibilizar que los atentados contra el colectivo femenino ocurren bajo diferentes modos, diferentes contextos políticos, o diferentes agentes sociales, pero que son todos causados por una misma dictadura: la del deber. Las secciones solo las realizo teniendo en mente el enfatizar las cualidades de cada producto cultural, pues en algunos es posible observar más obligaciones morales, en otros más pecados, en algunos otros más culpas, etc., pero el roce entre ellos es inevitable porque como mencioné antes hay una misma raíz que une todas estas ficciones. En cada una es posible percatarse de que la mujer es víctima de una dictadura del deber, y si al finalizar la lectura de esta parte de mi estudio se queda el lector con la idea de haber estado en un espacio donde la mujer es la protagonista y ha sido despojada, entonces este capítulo habrá contribuido simbólicamente a ofrecer visualizaciones históricas y literarias que revelan realidades sociales causadas y ocultas por represiones políticas endeudantes.

Primera parte: Obligaciones monetarias y morales para satisfacer

Financiando la redención en *El desierto* de Carlos Franz

Comencemos comentando realidades históricas que se refieren a una economía ética heredada por la violencia sistémica de 1973 que ha repercutido incluso hasta hoy en el espectro

social y literario chileno. En palabras del crítico Jorge Marirrodiga la dictadura de Augusto Pinochet ha heredado más deudas que haberes.⁴⁷ Además, Marirrodiga determina que los saldos éticos de la represión obscurecen los de la economía de mercado: “las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura ensombrecen los logros económicos atribuidos a Pinochet”. Por su parte, el abogado y diplomático Genaro Arriagada, considera que la herencia pinochetista dejó una pedagogía con orígenes perversos porque “aprendimos muchas cosas: la importancia de la unidad entre derecha e izquierda, el respeto a los derechos humanos y la valoración de la democracia liberal” (cit. en Marirrodiga). Pero el aprendizaje sobre la herencia de esta cultura del terror no ha terminado. Es necesario hacer hincapié en la necesidad analítica de valorar a las personas y sus relaciones sociales, antes, durante, y después de la represión. Considero que, si se explora el estudio de las obligaciones éticas con las que la sociedad chilena se ha visto bombardeada, se ofrecerán visibilidades de distintas formas de violencia que han afectado su historia incluso hasta la actualidad,⁴⁸ porque las deudas pendientes siempre regresan a querer ser saldadas y no poder librarse de ellas es en sí una pena dolorosa.

El campo literario no está exento, como estudiamos en el capítulo anterior, de sufrir las repercusiones dictatoriales en lo que se refiere a la manipulación de ficciones para vender una cultura del terror. En este caso, Carlos Franz se encarga en su novela de hacer visible un sistema de endeudamiento del que incluso él como escritor se hace partícipe al afirmarse en deuda con

⁴⁷ Grínor Rojo también habla de herencias en un sistema económico ético al referirse que en la novela de Franz los pobladores deben asumir en el nuevo Estado de derecho “la pesada herencia del que lo anteciedera o, mejor dicho, de asumir las culpas, tanto las propias como las ajenas, respecto de los crímenes que se cometieron mientras duró el Estado de excepción” (2: 209).

⁴⁸ La idea de los efectos de una herencia del terror que aún permanecen también la afirma Rodrigo Cánovas cuando se adentra a su lectura de *El desierto* que ocurre en “un país con capítulos de su historia entre paréntesis” (228).

sus lectores a quienes promete proporcionar una ficción novedosa sobre la dictadura.⁴⁹ Sin embargo, al intentar crear un *best seller* y así saldar sus autoinfligidas cuentas literarias, Franz crea una novela donde su protagonista, la jueza que mencionamos en el epígrafe de este capítulo, termina siendo quien pague el precio de sus metas literarias⁵⁰ al ser facturada y fracturada como teoriza Ksenija Bilbija (“El síndrome” 103). Coincido con la tesis de la crítica, quien afirma que en esta novela “el cuerpo femenino se constituye no sólo como un lugar privilegiado para representar la victimización alegórica del cuerpo judicial chileno, sino que también *sirve de moneda de cambio* en la negociación con el poder militar”⁵¹ (“El síndrome” 91; énfasis mío).

Para mi análisis amplío este último argumento y expongo que la jueza no solo sirve como moneda de cambio para negociar con el poder militar; ella es una moneda que financia su propia redención y para hacerlo se ve obligada a negociar con los representantes de la religión, de la medicina, de los nativos de esa nación, con su hija, con su exesposo, con su torturador, y sobre todo con ella misma para obtener su libertad y revertir los prejuicios a los que ha sido expuesta debido a la llegada de la dictadura militar a su pueblo. Pero antes de analizar los modos con los cuales financia su redención, es de vital importancia entender el origen de su problemática, es decir, resaltar quién la somete a esas deudas que se ve obligada a pagar, por qué se ha creado un sistema de culpas que circulan como monedas más influyentes que incluso el dinero mismo, y

⁴⁹ En la presentación de su libro en la Casa de América de Madrid, el autor pidió al lector 40 páginas de crédito y se comprometió a devolver incluso el dinero si no cumple con las expectativas de ofrecer alguna novedad que distancie esta novela del abundante corpus de ficciones sobre la dictadura (Mora).

⁵⁰ De esta manera, la novela misma de Franz pasaría a ser la materialización de un ejemplo sobre la problemática de la economía que aquí se trata. El escritor intenta salvar su obra (y así desendeudarse con sus lectores) a través del sacrificio de otro, otro usualmente menos empoderado, en este caso su representación del género femenino.

⁵¹ Otra crítica literaria que comenta la violación de la protagonista en esta novela es Gordana Matić, aunque, a diferencia de Bilbija, se enfoca meramente en dejar el cuerpo femenino como un receptáculo de violencia y no como una moneda que circula entre este contexto: “el acto de violación del cuerpo femenino se convierte en alegoría de violación del cuerpo judicial, o sea del sistema legislativo, por el régimen militar” (61).

cuáles son los tipos de violencia que sufrieron aquellos que la han condenado. Porque si bien la dictadura endeuda con mayor repercusión a las mujeres, todo el espectro social sufre alguna condición de endeudamiento, y para abrir el análisis de este capítulo ejemplificaré con *El desierto* que la violencia originada por deudas éticas funciona como un efecto dominó en el que todos caen, pero la figura femenina es quien siempre absorbe el poder del golpe final.

A manera de resumen, la novela se desarrolla en dos vértices que solo al final de sus casi quinientas páginas encuentran un punto fijo de contacto. Por un lado, narrado en género epistolar, Laura Larco, nombre de esta jueza, intenta resolver las preguntas de su hija Claudia cuando ésta le cuestiona sobre su papel y su presencia en el momento en que ocurrían los asesinatos y desapariciones en Pampa Hundida, lugar ficcional descrito como un pequeño pueblo chileno que servía de ciudad santuario y que fuera azotado por la dictadura cuyo representante era el Mayor Cáceres. La respuesta es que estaba siendo torturada por éste cuando el militar decide arrebatarle a la comunidad el símbolo de su espiritualidad, o sea la imagen de la virgen la Patrona, debido al escape de un prisionero. Los representantes de los poderes políticos y sociales de la ciudad sacrifican a Laura para que convenza al Mayor de devolverla y para que detenga los asesinatos, pero en cambio, ésta termina siendo violada, éste sigue dinamitando a sus prisioneros, y en un accidente la Patrona se pierde para siempre. Por otro lado, el lector se encuentra con la prosa de Mario, el cobarde exesposo de Laura, quien narra lo que ocurre cuando ésta regresa para saldar (y cobrar) deudas pendientes entre las que se encuentran aquella formulada con su hija al intentar responderle su cuestionamiento altamente moral,⁵² la que adquiere con la ciudad y sus

⁵² De hecho, el primer pago que hace Laura es a su hija Claudia con su regreso a Pampa Hundida como un intento para responder a su pregunta: “¿Dónde estabas tú mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?” (Franz 12). Y es que, para responder, ella tenía que enfrentar cara a cara la masacre a manos de la dictadura ocurrida en el desierto años atrás: “la única respuesta válida era acercarse con los ojos abiertos a esas siluetas deformadas, que aullaban -inaudibles- en el horizonte tembloroso, y cruzarlo yendo a su encuentro” (Franz 12).

representantes, aquella con una madrota quien le ofreciera ayuda sin consumir para abortar a Claudia (producto de la violación de su torturador), y no menos importante, la que adquiere con éste último para poner fin al pacto que la obligó a aceptar del cuál argumentaré más adelante. Veamos ahora el comienzo de las obligaciones éticas con las que Laura es violentada al ser ofrecida como un sacrificio a su torturador para poder salvar al pueblo de las amenazas de éste. Es decir, hay que ir al origen de los acontecimientos que primeramente endeudan a un pueblo entero, y a sus principales representantes políticos, para entender cómo estos sucesos terminan desembocando en la fragmentación de Laura.

Un endeudamiento colectivo

Dado que la protagonista se mueve por la narración, tanto en su accionar como en su desplazamiento geográfico, debido a sus cuentas pendientes en un lugar “donde la esperaba su pasado (donde la esperábamos nosotros)” (Franz 12), nosotros siendo el pueblo entero, establezco que esta es una ficción donde la deuda como motivo literario tiene también un papel protagónico. A causa de deudas pendientes es que hay un conector narratológico entre las dos voces narrativas en la novela, la de Laura, quien relata cómo se originaron estas deudas, y la de su exesposo, quien describe lo que ocurre en el presente cuando Laura llega a saldar sus cuentas. Asimismo, la deuda une a sus personajes y sus destinos, tal como lo deja ver el siguiente diálogo mantenido entre Laura y el exalcalde del lugar, Mamani:

- Vengo a pedirle que me *pague* su *deuda*.
- He esperado que me permitiera hacerlo desde hace décadas, magistrada –repuso el ex alcalde.
- Ahora se lo *exigiré*.

– No hay que exigirme lo que le debo. Usted dirá cómo puedo pagarle –susurraba Mamani, sumiso, casi servil; y en seguida, desmintiendo ambas cosas–: Pero antes, si no le molesta, es usted, Laura, la que me *debe* algo. (327; énfasis mío)

En este diálogo cargado de vocabulario económico ético con verbos como pagar, deber o exigir, podemos observar los medios narrativos por los cuáles Carlos Franz decide explicitar la historia de una deuda entre el poder político representado por Mamani, jefe de “los diez justos”, y su personaje femenino, Laura, así como su repercusión en el destino de ambos personajes. Sobre este círculo social argumentaré enseguida, no sin antes comentar que la marcada y evidente presencia de una economía ética en esta novela ha provocado un corpus significativo de crítica literaria que se refiere a una culpa colectiva de todos aquellos que participaron en las dinámicas impuestas por la dictadura al sacrificar a Laura. Sin embargo, me resulta interesante el enfoque que los críticos han tomado al señalar el sistema económico ético existente en la novela, pues estos enfatizan las culpas de la comunidad, en vez de exponer lo que yo me refiero como un endeudamiento colectivo. Desde este momento quiero explicitar esta gran diferencia de perspectiva crítica.⁵³

Sin duda, es preciso exponer la existencia de una culpa colectiva compartida por esta comunidad causada por haber sacrificado a una mujer para conseguir la imagen de otra (la Patrona), sin embargo, es también necesario dar un paso atrás y estudiar qué cúmulo de circunstancias han provocado este accionar. Si se decide resaltar la culpa colectiva y no el endeudamiento colectivo como objeto de estudio se puede caer en la trampa de realizar juicios

⁵³ Si bien concuerdo en que el sentimiento de culpa es parte del sistema económico ético al que se refiere Steven Hutchinson y a su vez es “quizá la forma más difundida y enfermiza de endeudamiento” (126), me interesa puntualizar la necesidad de entender lo que hay antes del sentimiento de culpabilidad y enfatizar en la lucha del colectivo social para intentar salir de estas culpas impuestas por la dictadura. Esta imposición, este violentar social, es el enfoque que considero más productivo utilizar para estudiar la novela de Franz.

morales -como el de condenar las acciones de este pueblo- que como críticos no nos corresponden. Planteo que lo que sí nos concierne es analizar objetivamente el acierto de Franz, el cual, personalmente creo, reside en representar una violencia sistémica que encuentra origen en las obligaciones éticas impuestas por la dictadura.

Consideremos el estudio de Grínor Rojo, uno de los críticos que argumentan sobre la culpa colectiva en la que vive la sociedad de esta ficción. Rojo sugiere que la colaboración que existió en este periodo, aunque se quiera negar, es una culpa no saldada y su representación es, a su vez, el mejor logro del autor (2: 224). Añade que el acierto de la novela es: “alegorizar o quizás incluso resolver un único problema ético: el de la colaboración de ciertos grupos chilenos y, en particular, de las fuerzas políticas que los representan, con la dictadura de Augusto Pinochet” (2: 223). Quiero hacer notar que, dentro del lenguaje para explicitar la culpa colectiva, Rojo decide utilizar el verbo *colaborar* para referirse a lo que yo considero acciones coaccionadas por la dictadura, y no es el único crítico que así lo establece. Similarmente, Claire Mercier se refiere a la culpa colectiva de una ciudad que ‘colaboró’ durante la dictadura (63; énfasis en original). O bien de igual forma podemos considerar la postura de Gordana Matić al referirse al mismo argumento de estudio: “[*El desierto*] se pregunta si la *inacción* de una sociedad ante el terrorismo de Estado sólo se *justifica* en el *miedo*, o si también se explica en la *indiferencia* y la *culpabilidad* de sus integrantes” (62; énfasis mío).

Resalto la elección del lenguaje con el que Matić maneja el dilema de la culpa colectiva, pues como anteriormente mencioné, está cayendo en la trampa de hacer juicios de valor⁵⁴ al

⁵⁴ Juzgar a quien podría llamarse testigo mudo, y por tanto cómplice, es una temática que Luisa Futoransky propone en su poema “A veinte años de Auschwitz, Bergen-Belsen y los otros” en los siguientes versos “¿cómo saber de vosotros la verdad? / -porque también habéis sido testigos y por tanto cómplices-”. Sin embargo, considero que condenar a quien desea mantenerse alejado de la violencia directa de la dictadura a través del silencio es un tema que se presta a ser problematizado y tal vez incluso irresuelto, por tanto, no pretendo enjuiciar a dichos personajes, sino repasar el proceso por el cual han llegado a ser unas víctimas distintas a aquellas a las que el corpus de la crítica de la dictadura usualmente pone más atención.

insinuar justificaciones y no orígenes de esta problemática ética. Deja de lado lo que yo considero es la originalidad de la novela: demostrar que no es solo el miedo lo que mueve a esta comunidad a realizar el sacrificio contra Laura, mucho menos la indiferencia, de hecho, considero que esta comunidad ni siquiera se encuentra propiamente *colaborando* con la dictadura como decide afirmar Rojo o Mercier. Propongo que lo que mueve su accionar es el abandono político en el que se encuentran, la imposibilidad de ir contra el poder hegemónico, la imposibilidad de actuar heroicamente o de negarse a seguir las órdenes de la represión. Pero, sobre todo, esta comunidad se mueve así porque está envuelta en deudas, en las obligaciones de satisfacer al Mayor Cáceres, las obligaciones de cumplir con sus peticiones que han sido completamente coaccionadas. Es decir, su “inacción” encuentra bases en sus intentos por pagar la deuda que el Mayor les ha impuesto. La sociedad no acciona, más bien reacciona. La comunidad es, en realidad, la primera víctima de la dictadura; es la primera ficha que comienza el efecto dominó que terminará por derribar a Laura, la víctima final.

Asimismo, considero dicho corpus crítico como un productor de estudios más bien descriptivos, pues no eligen adentrarse al análisis de las implicaciones de esta culpa colectiva. No establecen, por ejemplo, los catalizadores en la ficción para destruir, enjuiciar, y sacrificar a la representación del género femenino. Ninguno decide recalcar la violencia sistémica en que la dictadura los obliga a adentrarse y al no hacerlo dejan pasar las complicaciones éticas del estado obligado en el que la dictadura los hunde. Es por este hecho que recalco la importancia de considerar a esta sociedad bajo un endeudamiento colectivo y no bajo una culpa colectiva porque al considerar su situación como entes deudores se abre el camino crítico para entender los tipos de violencia en el que se ve sumergida esta comunidad coaccionada por la dictadura. Empiezo entonces, a analizar dicha violencia sistémica.

La victimización de la comunidad comienza con la llegada de Cáceres quien reprime y violenta a la comunidad entera con los estrepitosos asesinatos de los presos políticos bajo su mando ocurridos en un campo de concentración a las orillas del pueblo, justo en la parte desértica de la región. No hubo quien pudiera escaparse de ser testigo mudo del origen de la violencia dictatorial: “lo quisiéramos o no -sobre todo sin quererlo- acabábamos enterándonos” (Franz 75). Pero la sociedad decidió cegarse ante los inclementes cambios en la atmósfera del pueblo ocurriendo así una ejemplificación de lo que Jaime Malamud Goti se refiere a una “*Weltanschauung* adaptativa” es decir, una anulación de los sentidos puesto que “la mera posibilidad de padecer la brutalidad exigió así estrategias adaptativas consistentes muchas veces en evitar ver claramente lo que ocurría ante nuestros sentidos” (cit. en Schindel 71).⁵⁵ La respuesta inmediata ante los sonidos de la dinamita era alejarse aún más de tales estructuras del terror. Estructuras porque no solo era un campo en donde se vivían los agravios, sino que también funcionaban como lugares que fueron estructurando la violencia sistémica sufrida por el pueblo.

Debido al terrorismo que ocurría en este lugar, la comunidad de Pampa Hundida fue obligada cada vez más a separar estos hechos de su vida privada, pero al hacerlo se separaban como comunidad. De esta manera, se deja percibir que la violencia de la dictadura afectaba la humanidad⁵⁶ no solo a través de los asesinatos o los secuestros, sino en cuestión de alterar las dinámicas de los espacios públicos y privados al grado de que los mismos transeúntes evitaban hacer contacto entre sí en la calle (Franz 76). El régimen funciona como una barrera limitante

⁵⁵ El concepto de “percepticidio” de Juan Carlos Kusnetzoff se refiere asimismo como el fenómeno social donde ocurre “la muerte de la percepción” (cit. en Schindel 71). Ante el terror de los eventos dictatoriales, se crea un mecanismo en el individuo de renegación y desmentida que provoca comportarse “como si la ausencia no existiera” (cit. en Schindel 71).

⁵⁶ Rodrigo Cánovas señala la transformación de los habitantes de este pueblo en unos “sonámbulos” que “responden de modo automático a ciertos estímulos” (231).

que encerraba a los habitantes de un pueblo entero a un espacio que fue gradualmente consumiéndose mientras los obligaba a fingir mantener una vida con una calidad cada vez más en decadencia. Desde su llegada, el Mayor Cáceres devalúa la identidad de la comunidad como un todo y convierte a cada habitante en una sombra de lo que fue, incluso aunque el Mayor ya haya desaparecido como bien lo describe el personaje de Mario, el exesposo de Laura, al finalizar la novela “nos vamos convirtiendo, poco a poco, en un pueblo fantasma, presagiándolo, anhelándolo ya” (466). De esta forma, ocurre lo que Judith Butler ha condenado como “la desrealización del ‘Otro’ [que] quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro” (60). El desierto y las cenizas de sus muertos terminan por devorar a Pampa Hundida y en el proceso, a los que quedan vivos, los asesina, simbólicamente, el legado de la dictadura.

Cáceres no solo violenta a este pueblo haciéndolos partícipes coaccionados de sus eventos tortuosos, la desrealización del “Otro” también ocurre a través de amenazas materiales. Cuando un prisionero escapa del campamento de detenidos, el militar obliga al pueblo a devolverle al joven amenazándolos: “ustedes han tomado mi honor,⁵⁷ al quitarme ese prisionero, yo tomo algo sin lo cual ustedes no existen” (219). Con esta referencia, quiero además hacer notar el sistema económico ético con el que se mueve el militar. Al arrebatar la imagen de la Patrona, el Mayor está, en cierto sentido, dejando ver cuánto vale su honor para él mismo, pues con esta acción-reacción está indicando que sin su honor él no existe, así como sin la Patrona, el

⁵⁷ Es interesante que Franz recurra al concepto de honor masculino y cómo esta condición se convierte en objeto negociable: si me lo quitas, yo te lo cobro. Sin embargo, aquí la ciudad no es quien le ha arrebatado esta característica moral de Cáceres, ha sido por la habilidad física e intelectual de otro hombre, el prisionero, el motivo por el cual lo ha perdido. Al arrebatar la Patrona, Cáceres intenta recuperar no solo su inteligencia burlada, sino su poder como dictador, escenario literario muy siglodorista que revisita el poco avance del concepto de honor en el género masculino.

pueblo no existe. En esta transacción, él mismo impone el valor de su honor devaluándolo al mismo tiempo al equiparlo con un objeto dentro de la economía de mercado de esta ciudad.

Volvamos a la forma en que Cáceres violenta a la ciudad. Al secuestrar la figura de la Patrona, éste arrebató el imán para atraer a las multitudes de peregrinos que se reúnen en su conmemoración en la fiesta de la Diablada. Con esta acción, Cáceres intimida al pueblo con la posible finalización del turismo religioso, es decir, del pilar fundamental del pueblo y que resulta ser su único servicio irremplazable.⁵⁸ La imagen finalmente se pierde en un incendio, aunque el pueblo haya sacrificado a Laura por ella, pero éste aprende a adaptarse al crimen de Cáceres y sustituye a la Patrona por una réplica cuando se supieron frágiles económicamente por la pérdida de su símbolo religioso porque la imagen “en más de un sentido, no sólo el espiritual sino también el económico, constituye su razón de ser” (Rojo 2: 208).

Franz configura a Cáceres como responsable de la miseria en la que el pueblo se ha visto sumergido desde que éste los ha amenazado, condenado, y endeudado espiritualmente con ellos mismos al saber verdades imposibles de articularse. A este silencio obligado se le suma el mentir sobre la naturaleza de su símbolo religioso si no se desea el hundimiento financiero de la ciudad santuario. Conocemos el final de esta ciudad que termina en ruinas, sin embargo, con este recurso narrativo, el autor representa los deberes ciudadanos ante la dictadura y sus efectos no solo en un contexto socioeconómico regional, sino también extendiendo las implicaciones de esta deuda ética a un nivel más global. Aquellos visitantes extranjeros que recurren a Pampa Hundida como receptáculo de sus peticiones y como un lugar que absuelve sus pecados son engañados anualmente por una ciudad santuario que ahora vive en el pecado debido a que

⁵⁸ La iglesia y el pueblo, que reviven en cada fiesta, dependen cien por ciento de la actitud de Cáceres con respecto a la Patrona. Si Cáceres destruía esta imagen, “las devociones, las cofradías, la Diablada anual, los cientos de miles de peregrinos, los millones de pesos en limosnas y mandas” (219) se verían destruidas.

mienten sobre su imagen milagrosa. Pampa Hundida, un lugar que fuera sagrado, se ha convertido ahora en un infierno dantesco gracias a la dictadura.

El pueblo decide callar porque “cuando se supiera que habían estado adorando un ídolo durante veinte años, que habían recibido cientos de millones en limosnas y mandas para una réplica, que habían jugado con la fe de miles de peregrinos, cuando por fin apareciera todo eso, le aseguraba el abogado [a Laura], habría un escándalo nacional” (Franz 97). Pero no es necesario ningún juicio veinte años después, como lo indica el abogado que amenaza en el presente de la novela con ventilar ese engaño del pasado, para que la sociedad, sus representantes, y el Mayor, reciban un escarmiento por sus acciones. La tortura se sufrió durante esos veinte años. Pampa Hundida pasó de ser un santuario sagrado a ser un lugar corrompido donde el pueblo también es partícipe de la consagración formada por la comunidad extranjera y literalmente paga para obtener el perdón de su silencio. Esta fiesta se convierte para el pueblo en un intento por depurar sus culpas, sus deudas en forma de injusticia ante los detonados por Cáceres, sus deudas ante el mundo engañado por un pueblo “desrealizado” por haberse vaciado de sentidos, sus deudas ante los familiares de los desaparecidos a los que todos ofrecen solo silencio. Se saben deudores ante sus mismas identidades que ahora los han convertido en meros espectros que solo siguen las respuestas biológicas más básicas de sus cuerpos venidos a menos: “la muchedumbre cercando el templo, comiendo y orando, defecando y rezando, depositando en los buzones sus limosnas y sus mandas, el pedacito de esperanza que mandaban comprar con sus ofrendas. Todo sin orden ni concierto, excepto el de su hambre urgente, segura, ansiosa, de milagros” (Franz 114).

No es casualidad que haya una elevación en la alta cantidad de ingresos recibidos por la iglesia justo después de la llegada de la dictadura. Pero el flujo del dinero en la novela que se

formula como: mentir para obtener dinero, se convierte en realidad como: mentir para obtener dinero, y con éste mismo pagar culpas. Es un ciclo financiero donde se interrelacionan las monedas de dos sistemas económicos, la culpa del ético y el dinero del mercado, y que sugiere que, aunque ingrese más capital a esta sociedad, los pagos que requiere su economía ética endeudada realmente están empobreciendo a estos individuos. No es casualidad que, como mencioné en un principio, un incremento de 30 pesos en el transporte chileno haya sido el detonante para dejar salir los demonios de una sociedad que aún se ve éticamente engañada y comprometida. La voz de Devia Karen, voluntaria en una estación de radio de Valparaíso, representa la opinión de la juventud chilena: “Lo que han buscado, este gobierno y los gobiernos anteriores, es mostrar que vivimos en un país equilibrado y justo, pero eso no es real” (Maciel).

Estudiar este debate ético entre el aceptar que la dictadura acabe no solo con su libertad política, su estabilidad económica y su identidad religiosa, o bien el acoplarse a esa violencia y luchar para conservar el poco equilibrio social que les queda permite analizar la naturaleza de pagos en dos sistemas económicos distintos: aquellos del mercado y aquellos de la ética, tomando en cuenta la importancia de su separación de acuerdo con Bourdieu. Es decir, se descubre que, aunque el dinero sea un pago obtenido por acoplarse a los daños de la dictadura, el pago que ellos necesitan ofrecer se basa en monedas éticas tales como el perdón de la culpa. Por consiguiente, este debate pone al descubierto que el capitalismo en esta novela no es el motivo original que corrompe una sociedad, sino que es en realidad la violencia de la dictadura el detonante de la miseria en que concluye.

Aunque parezca fácil condenar la avaricia monetaria del pueblo que calló los crímenes de la dictadura, y que sacrificó a una jueza con tal de obtener el símbolo de su estabilidad económica, importante es notar que, si bien el dinero está involucrado en este proceso que

deviene corrupción, no ha sido éste realmente su origen. Filósofos del dinero que van desde los pioneros en corrientes económicas como la de Tomás de Aquino, Karl Marx, o Georg Simmel, hasta las más contemporáneas como la de Michael Sandel, han argumentado que el dinero es el principal corruptor del valor de un objeto o persona. Sandel, por ejemplo, arguye que “la introducción del dinero en dominios no mercantiles puede cambiar las actitudes de las personas y desplazar compromisos morales y cívicos” (122) tal como ocurre en Pampa Hundida cuando los habitantes dejan de lado su compromiso ético y mienten sobre la naturaleza de la imagen de la Patrona. Sin embargo, recordemos que estas actitudes han sido detonadas por la represión.

La novela también permite descubrir el origen de un capitalismo sangriento, no en términos *gore* como lo explica Sayak Valencia, sino inherentemente sangriento provocado por una dictadura que desrealiza, desgarrar, y destruye la identidad colectiva. Es decir, en un contexto represivo, no ha sido el dinero el motivo original que ha convertido a este pueblo en una sociedad de mercado; este trabajo ha sido, evidentemente, realizado por el golpe de Estado que produce más deudas éticas que haberes como ya lo ha establecido Marirrodrga citado anteriormente. Así, *El desierto* deja ver cómo la dictadura del deber dicta el destino de un santuario convertido en ruinas empolvadas de culpas.

Ahora bien, la colectividad en esta novela se concreta en casos específicos de algunos miembros del círculo del poder llamado “Los diez justos”. Analizar a sus representantes con mayor protagonismo será productivo para entender las consecuencias de vivir bajo una dictadura del deber que desembocarán, por supuesto, en el sacrificio mayor: Laura como pago de las deudas coaccionadas que provoca la represión. El círculo de los justos está conformado por representantes de la medicina, de la religión, de la política, entre otros que no se mencionan con el mismo énfasis que estos tres personajes. Su principal petición es que vaya Laura y los

“ampare” de Cáceres (Franz 220), que se deje mirar para que les devuelva la imagen (221), y como observación interesante, esto es pedido por una mujer que le exige ir porque todos sabían cómo la miraba el comandante y en su exigencia incluso le reclama que no se hiciera la tonta.

Sobre este momento clave, el crítico Rodrigo Cánovas advierte que el “intercambio (mujer por imagen), que conlleva un sacrificio (la posesión obligada), que genera una deuda por parte de la comunidad (todos le deben a la que luego huye de ese espacio maldito)” es “un pacto que la jueza debe honrar para aplacar o delimitar un rito mortuario” (232). A su vez, Cánovas, al igual que Bilbija y Matić, explica que este rito de posesión tiene múltiples significados: “la subordinación de la justicia (civil), [y] el abuso (violación y tortura) [que] es consentido por la comunidad” (233). Cánovas hace hincapié en los efectos tortuosos de este intercambio, sin embargo, no se dirige a especificar cuáles son los efectos en cada identidad que representa el poder en esta sociedad. Por tanto, de su análisis me interesa la aproximación a la visibilidad de la deuda que Pampa Hundida tiene con Laura, pero su rápida conclusión en el análisis de esta deuda oscurece la victimización que igualmente afecta a estos diez justos y minimiza los efectos del poder de la represión sobre estos representantes del poder social que asimismo terminan dictando su destino.

Los diez justos: almas en eterna expiación

El primer ejemplo que quiero traer a colación es el del sacerdote Penna, cuyo nombre bien corresponde a su estado anímico. El destino de Penna ha sido dictado por los deberes impuestos por Cáceres y argumento que esto ocurre por la importancia de su papel en una ciudad santuario, así como por la crítica que hace Franz a la corrupción y participación de este sector en el régimen militar de Pinochet. Laura confronta al sacerdote con la pregunta que resume la

obligación que le fue impuesta por Cáceres en los tiempos del clímax de la violencia, la cual consistía en llevar a los detenidos a la frontera para ser dinamitados por los militares y apoyarlos en sus últimos momentos de vida (Franz 118). A partir de esa obligación a manos de Cáceres, Penna se adentra a un círculo de complicaciones que lo involucran a pactar con el Mayor para que la verdad sobre la destrucción de la Patrona, verdad que al saberla lo condena de por vida (116), no se divulgue.

Este endeudamiento ético provoca en el padre un destino de soledad atribuido al secreto imposible de develar. Penna se convierte en un culpable más debido a la dictadura por haber fallado a sus deberes como párroco cuando éste teme por su vida y decide entregarle a Laura la responsabilidad del joven prisionero que escapa del Mayor Cáceres para que ésta sea quien lo cuide y no él como el propio prisionero lo deseó al haber llegado a la iglesia como primer refugio (126). Su aislamiento anímico sigue vigente incluso al momento del regreso de Laura: “Siempre supimos, Ella y yo, que usted volvería [...] Rogué por este momento, el del perdón” (115). En su intento por desprenderse de las consecuencias de la deuda que mantiene consigo mismo, con su fe, con su religión, y con el resto del mundo a quien ha engañado a través de la profanación de la Patrona, Penna compromete a Laura (al igual que todo el pueblo como examinaré más adelante) a ser quien lo salve, a ser su confesora, puesto que la Patrona no ha respondido a su petición de perdón: “¡Usted no sabe lo que le he confesado a Ella, aquí hincado, en las noches [...] la sangre, Laura, que he derramado por ella, pero nada es suficiente para esta tirana...! [...]. Nada era suficiente para esa tirana que sufría y exigía sufrir” (121).

Es él quien debe pagar el mayor precio del pacto comunitario con Cáceres y quien, por ende, sufre el mayor agravio que involucra su misma fe: “Su ardor evangélico se había devaluado, quizá en la misma proporción en que su parroquia prosperaba” (123). La pérdida de

fe, incluso en el mayor representante de la religión, considero, es una fuerte crítica de Franz contra la dictadura que destruye todo lo que toca. Este evento es presentado como un ente maligno que corrompe y convierte en demonio incluso al ser humano que más desea seguir creyendo en deidades que superen la tragedia dictatorial: “alzar el flagelo y apretar el cilicio y la sangre que saltaba y el grito del cura en la oscuridad (como el grito de un *demonio*)” (121; énfasis mío).

La dicotomía que involucra ser demonio o ser inocente es una reflexión más en la novela que permite observar cómo la economía ética, específicamente el sistema de deudas y pagos, se encuentra funcionando para develar el valor y la acción de las relaciones humanas en este contexto dictatorial.⁵⁹ Así, inocentes y diablos no solo se mezclan literalmente en la fiesta de La Diablada, sino que esta celebración sirve como metáfora que alude una ciudad donde las líneas entre los pecadores e inocentes no solo se borran, sino que se yuxtaponen. Incluso el representante de la fe religiosa, Penna, se supone asimismo como el diablo mayor al que los penitentes torturan sin intención con su natural búsqueda cristiana de quien pide refugio en el representante de Dios. El párroco enfrenta así el suplicio constante de temer y desear al mismo tiempo un castigo a través de la flagelación (124).

El cura, como intento de supervivencia, calma su alma justificando su mentira considerándola parte de su deber profesional. El juego entre los deberes profesionales y los deberes dictados por la dictadura es un tópico al cuál recurre Franz con la jueza, con este padre, y también con el doctor Félix Ordóñez para complicar los debates éticos en contextos represivos. El médico Ordoñez es un doctor obligado a dar su veredicto en los asesinatos del Mayor y

⁵⁹ Rodrigo Cánovas describe esta novela como una pantalla con “gestos familiarmente obscenos y rebuscados que constituyen nuestra humanidad y sus instituciones” (227). Para Cánovas el escenario formado por Franz es una oportunidad para que se enfrenten diferentes representaciones de poder y es a su vez un “cuadro valórico que establece combinaciones raras y siniestras combinaciones entre el bien y el mal” (227).

prescribir el tiro de gracia en los prisioneros (Franz 176). Félix, en un principio antes de arrojar a Laura a la tortura, se siente apoyado por ésta cuando le dice que no está solo, que todo el pueblo forma parte del crimen de la dictadura. Al igual que Penna, Félix se apoya en Laura para que resuelva su dilema ético y le responda: “esa última bala en la nuca, aunque él la prescribiera, no era como si él la disparara, ‘¿verdad, Laura?’” (179). Sin embargo, su destino está dictado desde el momento en que intenta negarse a caer en las coacciones del Mayor y éste le recuerda – o más bien, obliga a recordar– su deber hipocrático. Es así como Félix se considera parte, y con eso se iguala al padre Penna, de todos esos que debieron hacer lo que sus trabajos, y el Mayor, los obligaban a hacer. Este doctor junto a Barrales, un farmacéutico que también forma parte de los diez justos, expone la filosofía de todo el grupo a través de su caso en particular:

¿Él, Pío Barrales, culpable? Eso sí que era inconcebible, toda una vida de víctima lo había preparado para sobrevivir a cualquier cosa menos a la culpabilidad. ¿De qué servían las dos derrotas entre las cuales se había tejido su vida, si no era para asegurarle que nunca había sido ni sería culpable? Sólo los ganadores podían ser culpables (166).

Este intento por librarse de toda culpa y deuda por haber sido ya un perdedor en la tierra bien podría traer a colación los acuerdos nietzscheanos en la *Genealogía de la moral*. Para el filósofo, aquellos que se consideran buenos, o justos, aceptan no ser los privilegiados en la tierra (porque los malvados en el mundo son los ganadores, aunque solo temporales) mientras ellos lo serán eternamente. Los adheridos a la ideología víctima-cristiana se mantienen consolados ante todos los sufrimientos de la vida a través de la idea de que llegará un “juicio final” o de la llegada de un “reino de Dios” para devolverles lo que les corresponde: todo lo bueno. Mientras tanto viven “en la fe”, “en el amor”, “en la esperanza” (71).

Existe, argumento, un contrato que han sido obligados a firmar con su moral y ética en juego. Un contrato que los ayuda a sobrevivir bajo los trastornos dictatoriales, pero los desaloja de su identidad con tal de seguir respirando. Al respecto, Grínor Rojo considera que hay un desafío superiormente complicado que va más allá de saber comportarse en este violento contexto:

El desafío no consiste ahora, para los pobladores de Pampa Hundida, en definir una cierta actitud respecto del Estado de excepción, sino de asumir, en el marco de las condiciones creadas por el nuevo Estado de derecho, la *pesada herencia* del que lo anteciediera o, mejor dicho, de *asumir las culpas, tanto las propias como las ajenas*, respecto de los crímenes que se cometieron mientras duró el Estado de excepción. (2: 209; énfasis mío)

Propongo que debería quedar de lado el juzgar si el silencio es éticamente aceptable o no, si los hace unos “diablos” o no, puesto que el acierto más importante en la novela de Franz es el proponer que la dictadura endeuda también con una herencia de culpabilidad ajena o propia, y que afecta a otro tipo de víctimas implícitas en el evento, víctimas silenciosas y silenciadas.⁶⁰ A estos personajes, tanto históricos como ficticios, la dictadura los ha violentado destruyendo desde su espacio donde pueden o no desenvolverse, desacralizando la esencia que los identifica, o corrompiendo las relaciones sociales que mantienen entre ellos y con el resto del mundo. Este silencio, este miedo, los lleva a sacrificar a Laura, y como he insistido, mi intención no es juzgar su moralidad, sino desentrañar los motivos, las violencias, y violaciones que los han llevado a arrojar a Laura al abismo de la tortura, evento que ahora analizo.

⁶⁰ Rojo, brevemente, ofrece una explicación sobre las actitudes de los personajes en relación a su comportamiento con el resto del mundo: “Pero con los protagonistas siempre encontrando, para dar cumplimiento a sus designios respectivos, limitaciones respecto de las cuales ellos carecen del poder para superarlas, y con las consecuencias previsibles de derrota, de humillación o de muerte, la «falla trágica» del/la protagonista, tanto la falla del/la que actúa cumpliendo las órdenes de sus superiores como *la del que no actúa por miedo a las posibles represalias, por lo que ninguno de los dos es ni enteramente bueno ni enteramente malo...*” (2: 217; énfasis mío).

La última víctima en un efecto dominó dictatorial

“Los mansos [...] como él y como yo no debíamos hacer nada que pudiera provocar más violencia” (Franz 179). Esta frase, escrita por Laura en la carta a su hija, es una sentencia que le escucha a Ordóñez cuando intenta explicar por qué siguió las órdenes de Cáceres al trabajar a su merced. Ordóñez no quería oponerse a una fuerza irresistible, por tanto, junto a los diez justos sacrifica a Laura cuando esta fuerza viene más violenta que nunca. Los diez deciden que Laura, una mujer de 24 años, fuera quien arreglara a través de su cuerpo todos los problemas que les impuso el demonio de la dictadura, la eligen para encontrar y derribar al diablo verdadero que haga quedar como inocentes a todos (Franz 167). Pero ¿qué precio hay detrás de esta elección?, ¿qué consecuencias trae a los condenadores y a la condenada?, ¿qué tortura queda implícita en este sacrificio? Para mi propósito desvelo las dinámicas de las deudas que persiguen a Laura, con el fin de no repetir la ya muy estudiada literatura que repasa la violación que sufre a manos de Cáceres o los golpes que le propina éste, pues considero que la fragmentación de Laura se formula debido a un sistema de deudas éticas del que no se libra nunca, aunque la novela proponga lo contrario.

Al finalizar la novela nos encontramos frente a un epílogo que indica la autoría de la historia que acabamos de terminar, la cual fue escrita por Mario, el exesposo de Laura. En este epílogo el autor ficcional se vale de las lagunas de la memoria colectiva para suponer varios gestos finales de Laura, pero todos coinciden en su huida y nunca retorno a Pampa Hundida después que el coronel es entregado por ella y absorbido por la multitud conformada por la Diablada. Mario, en una de sus tantas suposiciones sobre el destino de Laura, de Claudia, de la ciudad, y de él mismo, menciona: “Supongamos que en realidad soy yo quien no mantengo el contacto con ellas, que he sido yo quien no respondió a sus cartas, que he preferido *no obligarlas*

a la ficción de deberme algo” (470; énfasis mío). De esta ambigüedad me interesa, estéticamente, resaltar una configuración narrativa circular la cual es evidente, pues las últimas líneas del epílogo son las primeras de la novela, pero esta configuración va un poco más allá si se considera el motivo de la deuda. Este final funciona aparentemente como el cierre total del sistema de deudas que seguía atrayendo a Laura a Pampa Hundida, contrario al comienzo de la novela que se basa en su regreso para saldar todas sus deudas.

Más interesante aún resulta destacar su significado, pues me interesa recalcar que es una vez más un hombre, Mario, el que decide si Laura es libre o no de endeudamientos éticos en esta novela. Es decir, la presencia masculina en esta ficción destaca por ser quien dirige el destino de Laura. Así, Carlos Franz la endeuda en el mundo mimético al perpetuar la idea de que vender a través de obligaciones sexuales ficcionales es correcto, el Mayor Cáceres en su juventud, y finalmente Mario, quien, aunque irónicamente parece que la libera de deberle algo, sigue estableciendo una relación con el recuerdo de Laura basada en este concepto. Veamos ahora los costos de estos endeudamientos.

Estudiaré tres deudas principales que embargan a nuestra joven jueza, y aunque sin duda se configuran más en esta ficción, para mi propósito considero suficientes dichas transacciones. La primera se establece entre el Mayor Cáceres y ella, ésta la lleva a la creación de una segunda deuda adquiriéndola con ella misma, y finalmente, debido a estos sucesos, se produce una tercera entablada con su hija y la generación que ella representa. En la novela, he insistido antes, parece germinar un efecto dominó que comienza con la llegada de la dictadura, continúa en un endeudamiento colectivo, y finaliza en la tragedia de la violación sexual contra Laura, la última víctima de este mal. Comencemos, pues, con la formulación del pacto entre Cáceres y Laura que

sin duda ha sido la transacción más estudiada por la crítica por su devastadora naturaleza, pero del que definitivamente, aún queda más por estudiar.

Desdoblemos primeramente la configuración de este pacto. He mencionado el origen de la relación entre el Mayor Cáceres y Laura, el cual consistió en la presión a la que fue sometida por los diez justos para entregarse como sacrificio al militar y así minimizar los efectos violentos en la comunidad de Pampa Hundida. Este pacto está formulado, por supuesto, en el accionar de ambas partes, el del Mayor y el de Laura, aunque esta última se encuentre obligada a aceptarlo. El Mayor estaba dispuesto a entregar a un cautivo que Laura había delatado bajo tortura y además al resto de sus prisioneros solo si Laura cumplía su parte. La participación de Laura consistía en el *deber* de decirle que no a su tortura (Franz 294). Es decir, el Mayor quería recrear en cada sesión la tortura de Laura para sentirla como si ocurriera por primera vez, la obligaba a no entregarse voluntariamente, deseaba resistencia, deseaba azotarla y sentir cómo llegaba al orgasmo a través de los golpes (294). Laura debía ser un sujeto inferior, debía ser despojada de toda agencia como si la violación en sí misma no fuera un método suficiente ya para este propósito, pero así es únicamente como Cáceres reforzaba su virilidad a lo largo de la novela.

Algunos críticos interpretan este pacto como una representación que alude a quienes creyeron en la posibilidad de un entendimiento con la soldadesca de la dictadura (Rojo 2: 214), pero como nos hemos percatado, este pacto es una negociación que no puede ser catalogada como una mera representación de la esperanza de aquellos que quisieron creer en la dictadura. Otros críticos repiten el discurso erótico de Carlos Franz, en específico la inclusión de un “orgasmo negro” durante las violaciones en este pacto, e incluso llegan a conclusiones alarmantes como considerar a Laura un mártir contemporáneo político que “acepta y recurre al dolor físico como fuente de placer” (Mercier 57). Y aquí hago una pausa: solo como observación

personal quiero resaltar la peligrosidad de normalizar la producción literaria con tintes placenteros en escenas de violación sexual en cualquier material cultural puesto que este tópico abre camino a la realización de estudios que forman parte de un corpus que retrasa el proyecto de visibilizar el trauma femenino en estos contextos violentos. Repetir en un estudio académico un discurso literario con altos tintes neoliberales (suponiendo el placer como objeto para vender de acuerdo con la lógica de Bilbija antes citada) reflejados en una narrativa que acepta la violación como placentera es inaceptable y expone una dudosa calidad de crítica literaria.

Regresando a nuestro análisis de este pacto, la economía ética que emerge de la relación sexual entre estos dos personajes sirve para evidenciar una violación del género femenino que va más allá de aludir a una ingenuidad civil ante los dictámenes de la dictadura o de demostrar supuestas evoluciones en el carácter de las víctimas que llegan a placeres eróticos al mando de sus torturadores. A través de los deberes que Laura encara en el pacto con Cáceres, es permisible adentrarse a resolver las formas bajo las cuales el género femenino sufrió vejaciones que ninguno de los hombres antes mencionados enfrentó, pues si bien todos los personajes fueron devorados por la violenta vorágine de la dictadura, a Laura es a la única que se le pide entrar en un performance de la negación para así repetir su tortura una y otra vez. Asimismo, el pacto en el que Laura se involucra está envuelta en obligaciones que se basan en su profesión, tal como el caso del cura Penna o el doctor Ordoñez, pero Cáceres se aprovecha de su condición de género para añadirle el deber de sentir un orgasmo. Se aprovecha de su cuerpo como no lo hace con aquellos del género masculino.

Asimismo, el valor de Laura como mujer y como jueza se deteriora inmediatamente después de haber denunciado al prisionero que busca Cáceres, puesto que, si ya lo ha entregado a él, le recrimina el militar, qué importa que ahora ella le entregue su cuerpo (Franz 245). Esta

devaluación del cuerpo femenino como consecuencia de haber delatado bajo tortura no es una condición sufrida por el género masculino bajo contextos dictatoriales. Es solo la virtud femenina la que expresamente es destruida por haber pagado el precio necesario para detener la tortura: el hablar. En contextos represivos, entonces, doblegarse ante el dolor significa ofrecer paso libre a la posesión del cuerpo. Doblegarse ante el dolor es renunciar a la decisión sobre el propio ser.

Este pacto endeuda a Laura moralmente como a sus compañeros masculinos quienes luchan por sobrellevar el trauma de hacer su trabajo bajo coacción, pero la diferencia es que Cáceres no les recuerda ninguna deuda como sí lo hace con Laura y además bajo tortura: “De modo que yo no sólo le *debiera* mi vida (que me perdonaba), y el canto del acero suspendido por su magnanimidad [que indicaba una pausa a los azotes], sino la ilusión de *hacer justicia* que me había traído desde esa primera noche” (291; énfasis mío). Este pacto nace por la condición sexual de Laura, siendo una joven, bella, e inteligente mujer que le hace frente a Cáceres desde que llega a la ciudad. Por estas mismas razones, Cáceres no solo se empeña en violentarla físicamente, sino que la despoja de su fortaleza femenina, de su condición de jueza, de su “puta soberbia” como le recrimina Cáceres. Con ningún hombre el militar se ensaña de esta manera, a ninguno trata de avergonzar, de hacerle dudar sobre su capacidad intelectual para la realización de su trabajo. Solo Laura y su fortaleza femenina es digna para tal maltrato.

Laura vale mucho, es la contracara de Cáceres, y como afirma Hutchinson valer no supone “exigir privilegios especiales, pero sí pide que se estime adecuadamente ese valor y que se actúe de acuerdo con lo que merece” (66). Y aunque Laura exigía se respetase por su condición de jueza, Cáceres la devalúa como jueza y como mujer porque no quería ser él el endeudado, porque valer “pide reconocimiento, respeto, agradecimiento y un tratamiento

debidamente deferente: si es que se estima como se debe, *el valor obliga, poniendo a los demás en alguna relación de deuda*” (Hutchinson 66; énfasis mío). Cáceres quería el poder absoluto, no quería sentirse obligado a acatar ninguna otra ley que la del Estado al que servía, y para desobligarse de valorar correctamente a Laura entonces tenía que devaluarla. El objetivo de Cáceres a través de este pacto era incluso rebajarla a su nivel moral, “como una pareja de cómplices” (Franz 293). El militar la obliga a introducirse, a humillarse en ese Estado totalitario en el que “no hay nada más que leyes y ningún porqué” (49). Es decir, la sumerge en un contexto contrario al que Laura estaba dispuesta a crear y en el que ella creía hasta el día en que la dictadura le arranca la ilusión de ser la jueza que tanto esfuerzo le tomó forjar.

Ningún hombre es condenado por su condición sexual, ningún hombre es desvalorizado por la dictadura, o por otros hombres, o por la sociedad, o por las generaciones venideras como Laura. Solo esta mujer se ve envuelta en pactos, deberes, obligaciones y leyes a manos de la dictadura donde incluso su sacrificio también es vaciado de significado al igual que ella. La negociación sacrificial -una vida por una vida- era toda ilusión, Cáceres no cumplía con su parte del trato pues todos los prisioneros yacen en el desierto dinamitados. El género femenino es así el agente que más se devalúa en la novela como lo empecé a mencionar justo antes, pero la devaluación de Laura no solo ocurre debido a Cáceres, sino a manos de más agentes.

Recordemos que la economía ética se enfoca principalmente en el valor de las personas y sus relaciones sociales (Hutchinson 44). Tal como lo plantea Hutchinson “se evalúan [...] los bienes de «naturaleza» y de «fortuna» de una persona y su expresión en actos, gestos, palabras, afectos, motivos, pensamientos, etc.; en suma, se evalúa al mismo ser en su calidad humana con respecto a otras personas” (Hutchinson 46). En el caso de Laura, el valor de esta mujer recae en su facultad de ejercer la ley correctamente, en su honestidad y por supuesto en su belleza. Pero la

estimación de ella misma cambia en cuanto ocurre la llegada de la dictadura y este tema se encuentra por toda la novela a manera de traición a sus ideales desde el momento en que ella deja que en su comunidad sean otros los que enjuician a sus prisioneros al quedarse sentada y callada porque no encuentra el *valor* para quedarse de pie y hacerle frente a Cáceres (Franz 154). Ella sabe que ahora es irrelevante, innecesaria, superflua (197).

Después de la tortura, Laura tuvo que ser otra para aparentar que seguía siendo ella misma. Por un tiempo el pacto con Cáceres y la supuesta alianza de paz que este significaba mantiene a la jueza fragmentada, pero no invisible. Es hasta el momento en que esta se entera que todos los prisioneros han sido asesinados por Cáceres que se pierde en el desierto y al regresar a su casa entra en un coma que termina por configurarla como una mujer completamente rota. Quiso ir a su juzgado a renunciar, pero ahí era ya completamente invisible. En ese juzgado se encuentra a la madre del joven que entregó a Cáceres, la madre que implora ayuda en las líneas del epígrafe de este capítulo, pero esta mujer ya no se inmuta siquiera a verla, “ni ella ni sus compañeras me vieron, demasiado reconcentradas en la airada paciencia con la que aguardaban a la nueva jueza, indiferentes a la sombra que yo era” (404). Laura ha devenido de jueza, a víctima, a nada.

Ni siquiera Pampa Hundida valora el sacrificio que ha hecho por la comunidad y recordemos que “toda subestimación o sobrestimación de algún modo puede redundar en juicios ajenos sobre el carácter y la conducta del que la hace” (Hutchinson 65). Es decir, la (des)estimación que la comunidad hace de Laura reflejará a su vez el valor o las virtudes sociales donde se demuestra que, en tiempos de represión, ni siquiera los mártires que se sacrifican pueden ser valorados debidamente bajo esta violencia. Cuando regresa del desierto, antes de entrar al profundo sueño en que se sumerge por semanas, todos la miraban “paralogizados, o

asustados, o disgustados (como si yo fuera alguien a quien no estaban del todo contentos de volver a ver, alguien que quizás los ofendió, o los defraudó, o cuya mera presencia *los emplazaba, quizás, con una deuda*” (352-3; énfasis mío). Laura es consciente de que la sociedad no la estima, ni la quiere valorar, porque al igual que Cáceres, no quieren verse obligados a deberle nada. No necesitan visualizar en el rostro de Laura la deuda de la salvación, ni la deuda de valorar a alguien que ahora está rota por las vejaciones de la dictadura. Laura se sabe fragmentada: “la imagen de la que soy y la que fui luchan por imponerse la una a la otra” (28); “la jovencísima jueza de Pampa Hundida, la que fui, aparece en el cristal y me mira a los ojos: ¿Dónde estuviste todos estos años? [...] ¿Por qué me abandonaste acá, en la llanura de sales fosforescentes?” (28); y parte de su regreso se basa en intentar pegar sus piezas y observar qué nuevo ser se verá reflejado en el espejo.

La última valoración a Laura que quiero mencionar es la de la segunda generación representada por su hija y por el licenciado Tomás Martínez Roth antes mencionado brevemente. Me interesa tratarlos a ambos como representantes de su generación, pues como personajes individuales no vale la pena distinguirlos en plenitud. Estos jóvenes consideran que son los únicos interesados en enfrentar el pasado de ese país, pues parece que los que no lo vivieron son los únicos dispuestos a hacer justicia (Franz 41). De hecho, el joven licenciado, que en un principio quería reunir una querrela que llevara a la justicia a Cáceres y quien termina siendo corrompido por el gobierno demócrata para acallar el pasado de la Patrona, recibe a Laura diciendo: “Vino a pagar su deuda. Yo la ayudaré” (191). Es decir, esta generación considera que es Laura la deudora, la que debe respuestas, la que debe hacer justicia, la que debe pagar por sus errores, aunque el pago sea su dignidad o su tranquilidad emocional. Mientras que Mamani, el curaca que regresa al poder en el pueblo después de que el Mayor se retira al autoexilio a las

orillas del desierto, sabe de todo el dolor que le deben (338), sabe que al regreso de Laura debe preguntarle cómo va a pagarle todo lo que le debe (343). El contraste del flujo de deudas en este personaje femenino en relación con las generaciones en las que se ve envuelta es sin duda un acierto que debe atribuírsele a Franz.

Cabe destacar que la deuda impuesta por la hija a su madre también resulta irónica siendo que Laura debe su existencia a la matrona del lugar a la que recurrió para que le realizara un aborto. Cuando Laura se sabe embarazada, producto de las violaciones de Cáceres, ésta recurre a una madrota que estaba dispuesta a darle descanso a la pena de Laura aún sin cobrarle. El arrepentimiento de Laura la hace pararse de la mesa e irse, no sin antes saberse en deuda con la matrona, una deuda ética y financiera. Cuando regresa a Pampa Hundida, Laura toma parte del dinero que le quita a la iglesia para ir a saldar la cuenta con esta mujer y para darle los suficientes fondos para que cuide de Iván, el ahora no tan niño fiel seguidor y cuidador de Laura, y al resto de los hijos de la matrona. Interesa el flujo del dinero que liquida la deuda de Laura con este personaje porque parece formar un circuito donde sus participantes, penitentes-Laura-madrota-nueva generación, son realmente todas aquellas víctimas de la dictadura en quienes implementó culpas involuntarias. De manera que la introducción de esta relación entre Laura y la madrota sirve para demostrar que la jueza paga también por su misma violación, incluso “con intereses” (444), tanto ética como financieramente, enfrentándose incluso contra las reprimendas que su propia hija le lanza.

La novela termina con la entrega de Cáceres a la comunidad tal como lo ha planeado Laura, pero incluso en este accionar se ve envuelta en el mismo pacto del que no ha logrado zafarse aún después de haberse alejado de Pampa Hundida. Es interesante que ella misma afirme que regresa para cancelar un pacto (45). Aunque su regreso parezca ser llevado por la pregunta

altamente moral de su hija, Laura está aún ligada a Cáceres, él es su pasado, y solo aceptándolo podrá poner solución a la pregunta de su hija. El reencuentro de Cáceres con la ahora exitosa académica está plagado de lenguaje económico ético: “Desde hace veinte años, te he buscado esperando que no lo hubieras olvidado y que volverías a honrar nuestro pacto...” (64); o “me propuse esperar a que vinieras a restaurar mi honor” (66). Para Cáceres, restaurar su honor significaba que la jueza lo ajusticiara y lo enjuiciara (73). Por un momento, Laura se ve tentada a aceptar las órdenes de éste, “a duras penas, Laura logró zafar su mano, retirarse, resistir la tentación de darle la gracia que pedía” (73). En esta escena, donde Laura está tocando sutilmente la cara de Cáceres, es una vez más desprestigiada por éste – y por Franz o bien el exesposo que la hace de escritor ficcional– quien le adjudica la indecisión de obedecer sus órdenes o no a un impulso maternal, a un supuesto amor lejanísimo que parece avivarse al contacto con la piel de su torturador superando como por arte de magia el trauma que la ha atormentado por décadas:

Y se preguntaba por qué lo hacía, por qué lo tocaba, si sabía, y no podía negar que sabía, que todo el tiempo durante el cual ella no retiraba el par de dedos (y el canto tierno de la mano) con los que rozaba esa crisma, ese contacto era mucho más que un roce: era una caricia, un bautismo, y hasta una bendición. Una bendición como la de la *madre* que recibe al hijo criminal, y lo bendice, y lo acoge, porque está en la *naturaleza* de su amor hacerlo, a pesar de que sabe bien que él la volverá a agraviar. Y es más, sabe que el *deber* inmemorial de su amor es entregarlo, incluso someterlo, al sacrificio... (72-73; énfasis mío)

Me pareció imperativo describir toda la escena para ejemplificar con detalle la insistencia del autor de adjudicarle al cuerpo femenino recuerdos de amores tortuosos solo al tacto, de someterla a debates éticos que se complican por un amor/orgasmo negro y que nublan la visión de Laura.

La ahora académica parece confundida porque está en su *naturaleza* el sentir amor maternal y con solo ver a su torturador su decisión para terminar un pacto del pasado le es arrebatado. Incluso se le vuelve a atribuir un *deber* final en la conclusión del pacto: el deber de su amor es entregarlo. Parece que Franz no permite una agencia de Laura que se vea basada en su inteligencia como lo que se esperaría de una jueza a la que la dictadura colocó vendas en manos y ojos (49), pues su entendimiento se ha desequilibrado “a pesar de que sabe bien que él la volverá a agraviar” (73). Aunque al final de la novela es Laura la que ofrece a Cáceres como sacrificio para calmar el hambre de venganza de Pampa Hundida en un intento por regresarle agencia al personaje femenino, ésta llega tarde. Es tarde porque Laura nunca será la jueza que estaba destinada a ser, porque su hija se ha tenido que enterar que es un número más en las estadísticas de los hijos nacidos de violaciones, y porque es una mujer cuyo valor se devaluó a manos de todos los hombres que se topó en su camino.

Laura representa un colectivo al que la dictadura dictó su vida en un vaivén de deberes y pagos, de valores, de fragmentaciones identitarias, y de estimaciones injustas que reflejan tanto dentro como fuera de la ficción que es el género femenino en quien al final recaen los golpes más tortuosos de la represión. Pero no todas las representaciones del género femenino serán condenadas por deudas de escritores masculinos que hacen de todo para crear un *best seller* erótico a expensas del cuerpo femenino. Revisitaré ahora la resolución de esta última parte del pacto entre víctima y torturador en la novela *Carne de perra* de Fátima Sime y en la obra de teatro *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman para introducirnos a otros deberes femeninos y a las posibilidades artísticas de agenciar a este colectivo como un intento de desenjuiciar al cuerpo tantas veces juzgado.

Contratos, satisfacciones y agencias en *Carne de perra* y *La muerte y la doncella*

Adentrémonos ahora a la segunda definición de deuda que trata sobre las obligaciones *morales contraídas* para satisfacer. Entendamos de forma general como agentes endeudados a las mujeres protagonistas de estas dos historias, y a los receptores a los que deben satisfacer como sus respectivos torturadores. Es decir, en ambas historias, las mujeres son obligadas a satisfacer sexual, moral y políticamente a sus violadores. Asimismo, en ambas historias se presenta un dilema ético que se puede conjugar así: las mujeres se reencuentran con sus torturadores y ahora son ellas quienes tienen el poder de terminar con sus vidas. Ambos autores incluyen la ejecución de venganza de distintas formas, en *Carne de perra* (2009) la mujer tortura al hombre desahuciado en la cama del hospital donde ella trabaja, y en *La muerte y la doncella* (1992) la mujer secuestra, ata y ejerce violencia contra este hombre en forma de amenazas.

En la novela, la mujer termina la vida del hombre, mientras que en el drama su protagonista lo deja libre, ¿cómo es, sin embargo, que la autora Fátima Sime le otorga agencia al género femenino, mientras que Ariel Dorfman no lo hace? En ambas obras se presenta a una mujer obligada a satisfacer, pero ¿cuál de estas dos se acerca más a la idea de satisfacción femenina y no a la masculina? Es decir, ¿cuál personaje femenino es desendeudada por su autor/a contribuyendo así a un imaginario donde la mujer se libere por fin de las cargas de la represión? Finalmente, ¿qué repercusiones podría acarrear la resolución de este dilema ético en cada texto para el desarrollo del proyecto de reivindicación del género femenino en la historia de la represión política chilena donde toman lugar estas ficciones endeudadas? Siendo el mismo contexto político geográfico, ¿qué diferencias habrá en el tratamiento de dicho motivo en estas dos producciones literarias en mano de un autor y de una autora?

Para empezar a entender estos contratos, analicemos en primer lugar su naturaleza, es decir, la relación que une los destinos de estas personas formada en base a las transacciones económicas éticas que obligan a las mujeres a ser deudoras. Comienzo con el estudio de la novela chilena *Carne de perra* pues explicita de manera más clara, a mi parecer, los modos en que una mujer se ve obligada a satisfacer a su torturador recurriendo principalmente al tema del chantaje familiar, que, aunque en *La vida doble* ya se había visto reflejado, Sime lo trae a colación de manera más compleja. Después analizaré el concepto de satisfacción y su relación con la idea de venganza no solo en el dilema final de la novela, momento que ha traído más atención a la crítica, sino en su presencia en su totalidad para sugerir que la ambigüedad de ambos conceptos, satisfacción y venganza, aporta fuerza a la visibilidad del trauma femenino en tiempos de represión política.

Concluyo con un tercer apartado analizando los modos en que la autora provee de agencia a su personaje, el cual se da a través del tema del amor en la novela pues, escrita bajo el lente femenino, Sime no solo lo utiliza como un factor que erotiza la relación víctima-torturador, como se dio el caso en *El desierto*, sino que perpetúa la fortaleza que perdura en las mujeres violentadas y que logran vivir con el trauma, a diferencia de la mujer dibujada por Dorfman en su obra de teatro quien se ve imposibilitada a sentir un amor real, o a las protagonistas femeninas de Carlos Franz y Arturo Fontaine cuyo amor se ve limitado a una maternidad endeudada. Este último recurso siempre utilizado como un estado que más que agenciar a la mujer, la coloca en una posición de subordinación frente a las mismas hijas que imponen culpas a estas mujeres por haberse involucrado, voluntaria o involuntariamente, en participaciones políticas. Un recurso que, gradualmente, se convierte en un estereotipo patriarcal si mantenemos en cuenta las

imposiciones de la represión dictatorial contra el género femenino que no encajaba dentro de sus normas ideológicas. Resumamos, pues, la trama de esta escritora chilena.

Carne de perra

La novela de Fátima Sime está escrita desde dos tiempos y personas gramaticales distintas que representan el estado anímico de la protagonista. En primera persona del pretérito María Rosa narra hechos que ocurren en la década de los 90 que se resumen como las consecuencias que persisten del trauma (y cómo termina éste) sufrido durante la dictadura de Pinochet, mientras que las vejaciones sexuales en las que fue obligada a persistir durante los años setenta se narran en tercera persona del presente. Podría entenderse entonces que su pasado, es decir su tortura, se expresa en tiempo gramatical presente para impedir minimizar la intensidad del dolor y humillación que vivió la protagonista, mientras que las secuelas de la tortura y la superación del trauma se manifiestan con el uso del pretérito. Sugiero, debido al tiempo narrativo, que al final de la novela la protagonista ha logrado salir de ese infierno tortuoso y se encuentra físicamente narrando en un futuro donde solo rememora cómo logró concluir uno de sus capítulos más grotescos y dolorosos de su vida. No es casualidad que la novela termine expresando el regreso a la cotidianidad de su vida dando la espalda a su torturador ya fallecido y por ende al trauma que la imposibilitaba vivir una vida normal: “Me di vuelta y continué con mi trabajo” (122).⁶¹

María Rosa es la representación de las jóvenes que fueron secuestradas, torturadas y forzadas a la colaboración con el terrorismo de Augusto Pinochet. La joven enfermera es utilizada por el Príncipe, su torturador, primero para que mantuviera con vida a los otros

⁶¹ Utilizo aquí la primera edición de Lom del 2009.

secuestrados cuando se encontraban bajo tortura en los cuestionamientos, y después para ser el engranaje que faltaba en una operación terrorista para asesinar a un hombre que amenazaba la agenda del Estado. La novela narra el proceso por el cual María Rosa se ve envuelta en una dependencia a su torturador, su adiestramiento al grado de suplicar que el Príncipe no la abandone después de terminar su misión, su expresamente triste huida a Estocolmo, su gris regreso a Chile, su imposibilidad para rehacer su vida, y finalmente, la ejecución de su torturador enfermo de cáncer y en estado terminal en un encuentro al azar en el hospital donde trabaja.

Comienzo entonces desarrollando las transacciones éticas que explican la naturaleza de la relación víctima-torturador originada principalmente por un endeudamiento impuesto sobre esta mujer que la obliga a satisfacer todos los mandatos del hombre. La principal característica de esta relación es que se convierte en un caso asociado al síndrome de Estocolmo.⁶² Como cité en el capítulo anterior, Ksenija Bilbija ha estudiado el uso de dicho síndrome en ficciones chilenas entre las cuales se encuentra esta novela, pero se distancia de las narrativas escritas por hombres pues se presenta un torturador impotente y es la víctima la que narra directamente su historia (“El síndrome” 102). Añadiendo un poco más a la idea de este alejamiento, la novela de Sime se distingue de aquellas como *La vida doble* o *El desierto*, que también presentan este síndrome, porque aquí la mujer expresa directamente la excitación y el apego, pero no por el torturador, sino por la vida: “Él era el amo, mi amo. Me producía terror. También me excitaba. Una mezcla que no lograba entender. Estaba presa. ¿De él? No. Más que de él, de mi apego a la vida” (Sime 51). Es decir, María Rosa se presenta como una mujer que entiende la dependencia⁶³ que siente a

⁶² El síndrome de Estocolmo básicamente indica la “reacción psicopatológica de dependencia de una víctima hacia su victimario” (Bilbija “El síndrome” 85).

su torturador y este discernir enfatiza la capacidad intelectual de la víctima que en otras novelas parece limitada.

La relación entre el Príncipe y María Rosa nace a través de deudas y pagos,⁶⁴ aunque también se ha descrito en palabras de J. Agustín Pastén B. “through a combination of *rewards* and *punishments*, “El Príncipe” appropriates María Rosa for his own purposes” (56; énfasis mío). La creación de la primera deuda para María Rosa con su torturador ocurre a través de la intimidación por medio de una lectura de información sobre su familia⁶⁵ donde el Príncipe le deja saber su conocimiento sobre a qué se dedican, dónde trabajan, e incluso la descripción de sus personalidades (8-9). Si María Rosa deja de pagarle con su cuerpo evitando asearlo o alimentarlo, el Príncipe le cobra su deuda dejando de ir al pueblo y retirando el cuidado de sus padres dejándolos susceptibles a ser víctimas de un ataque de bomba en el taxi del padre orquestado por los mismos “imbéciles”, como él los llama, de la dictadura. María Rosa es obligada a negociar con su cuerpo durante todo el desarrollo de su relación con el hombre. El aseo y la alimentación dejan de ser necesarios para ella y su supervivencia, y solo toman importancia cuando el pago que recibe por el cuidado de su cuerpo es la salvación de su familia.

Una apuesta literaria interesante que se presenta en el desarrollo de esta relación es que el cuerpo femenino no solo es utilizado para aludir la violencia sexual y dictatorial, sino que en

⁶³ Nicole Muñoz Albornoz también se ha percatado de cómo se problematiza el síndrome de Estocolmo cuando la protagonista divaga y cuestiona permanentemente el carácter de su relación con el torturador, aunque sugiere que este cuestionamiento sirve para interpretarse a sí misma como cómplice y por tanto culpable (102). Si bien es cierto que al cuestionarse sobre su relación con su torturador se culpabiliza, también es cierto, sugiero, que el solo hecho de realizar este ejercicio pensante la agencia como víctima.

⁶⁴ Viviana Plotnik comenta también este aspecto que culmina en la identificación con el opresor por medio de favores “mientras está cautiva en el centro de detención, sufre abuso sexual recompensado con un mejor cuarto, ducha, comida y libros” (90).

⁶⁵ Muñoz Albornoz se refiere a esta situación como tortura psicológica donde los torturadores muy comúnmente chantajeaban a sus víctimas con sus familias (100). Grínor Rojo también ha notado este chantaje emocional como el segundo eslabón en el desarrollo de la relación entre el victimario y su víctima, secundando al de la tortura sexual (2: 255).

estas transacciones donde el cuerpo sirve como crédito para la salvación familiar, la autora aprovecha para animalizar al torturador. Así encontramos varios pasajes en la novela donde el Príncipe toma actitudes animalescas cuando se relaciona con el cuerpo de ella: “Ahora hay que desinfectar, dice, y para eso nada mejor que la saliva, como los perros. ¿Te gustan los perros? ¿Te gustan? Dime: “Me gustan los perros”. La muchacha balbucea: Me gustan los perros. Él *gruñe* en su oreja, gimotea como un *cachorro*. Empieza a lamerle el cuello” (10; énfasis mío). Esta animalización usualmente ocurre cuando el cuerpo de María Rosa funciona como un plato de donde el hombre toma sus alimentos. El erotismo, a diferencia de su representación en *El desierto*, por ejemplo, se construye desde la ridiculización del hombre y no desde una fortaleza machista: “Excitado, resopla, sorbe el alimento. Nuevamente la lengua fibrosa que *lame como perro*. Así le gusta comer al Príncipe” (19-20; énfasis mío) o bien, ella “se ha acostumbrado a la cara, a los ojos amarillos, a las manos velludas (31)” de él. El perro es el animal favorito que Sime utiliza para referirse al Príncipe.⁶⁶ Es por esto por lo cual propongo entender el título mismo de la novela como una metáfora donde María Rosa es la carne y donde ocurre una feminización del Príncipe siendo este la perra que se alimenta de ella.

Un cuerpo limpio y bien alimentado, esa es la obligación de María Rosa para satisfacer al Príncipe y para lograr seguir comprando sus favores debe purificar su cuerpo después de cada sesión de tortura donde el hombre deposita en su vagina los alimentos que él ingiere. María Rosa supera esta violencia a través de un rito de purificación descrito en una narración cargada de

⁶⁶ La autora parecería entonces hacer eco de los alías comúnmente utilizados por los represores dentro de los campos de concentración. En el caso de la dictadura argentina, por ejemplo, a Jorge Acosta le decían “Tigre”, a Alfredo Astiz le apodaban “El cuervo” y a Jorge Perrén lo denominaban como “El Puma”. De acuerdo con Carlos Gregorio Lordkipanidse, un ex detenido de la ESMA, a Héctor Antonio Febres, quien falleció el 10 de diciembre del 2007 en medio del caos de su juicio, lo llamaban “Selva” porque “era todos los animales juntos” (“Incertidumbre”).

insinuación a los sentidos donde el olfato, el tacto y la vista, que ahora se han vuelto contra ella incomodando el cuerpo femenino, se hacen los protagonistas de la tortura:

Se concentra en el jabón. La espuma resbala desde el pecho al ombligo, se enreda en los vellos del sexo, se dispersa bajando por las piernas. Decide actuar: *cierra los ojos* y puja. No soporta la idea de acarrear la *fetidez* si los restos de fruta se descomponen en su interior [...]. Entonces, *con el índice y el anular lubricados de jabón hurga* en su interior hasta encontrar el bulto blando de fruta mascada. Desesperada, raspa con las uñas. Nunca parece suficiente. Siempre quedan restos entre las rugosidades de la vagina. El agua *se tiñe de violeta*, se mezcla con trozos de pulpa rojiza, con porciones oscuras de la piel de los higos. Ella se detiene solo al *ver* que entre sus pies hay más sangre que agua. (33-34)

La transacción entre el Príncipe y María Rosa cuesta cara, le cuesta a su cuerpo no solo el dolor durante la sesión de tortura, sino también después de esta, pues incluso cuando su cuerpo no está siendo utilizado por el “cerdo” (33), este no logra vaciarse nunca completamente. Es decir, Sime visibiliza que la tortura sobre el cuerpo llega hasta los rincones más íntimos como los sentidos que se transforman en receptores de la violencia represiva y pueden convertirse en armas que atacan contra el mismo cuerpo. Cabe destacar que, como se puede intuir, la comida es utilizada por el violador como la principal arma de tortura pues sufre de impotencia sexual. Con esto Sime vuelve a ridiculizar al torturador, pero también propone que incluso la fuente de vida que supone el alimento para el cuerpo puede convertirse en tortura bajo mandatos represivos.

El Príncipe intenta comprar a María Rosa, irónicamente, con comida como cremas y pasteles para endeudarla obligándola a satisfacerlo, pero ésta naturalmente los comienza a rechazar. No es de extrañarse que, para desprenderse de los olores, sabores, y el tacto de los alimentos que ahora son símbolos de su tortura, María Rosa no vuelve a comer aún en libertad.

La mujer pesa 45 kilos y no logra ingerir alimentos abundantes, y solo cuando se reencuentra con el Príncipe y empieza su proceso de liberación vuelve a recuperar gradualmente su apetito y su olfato. Este último se activa en una de las pocas escenas donde María Rosa se siente feliz por primera vez en muchos años: “Recordar el aroma de las rosas, al pasar junto al puesto de *flores*, no había sido una casualidad. ¡Otra vez podía percibir olores *agradables*! Eso me dio valor.” (49; énfasis mío). Este ambiente contrasta con una de las tantas escenas tortuosas en las que el olor hace más imposible la superación del dolor después de las violaciones: “La crema es complicada. Se adhiere al fondo, se pierde entre las rugosidades de la vagina. Haga lo que haga, su entrepierna *despide un extraño olor a flores podridas*” (77; énfasis mío). La frecuente referencia a los sentidos en la novela es un aspecto poco tratado en la narrativa masculina que he estudiado anteriormente, pero que proyecta poderosamente los costos en el cuerpo al encontrarse en cautiverio tal como lo asevera Viviana Plotnik, “estas mujeres terminan convirtiéndose en colaboradoras o “agentes grises” con un alto costo físico, psicológico y ético” (86).

Ahora bien, el tema de la familia en *Carne de perra* no solo se ve involucrado en el desarrollo de la relación de dependencia de la víctima hacia su torturador. En esta ficción, la familia resulta ser un personaje colectivo que representa una problemática aludida limitadamente en las novelas como *La vida doble* o *El desierto* en las que se sigue repitiendo el uso histórico de este chantaje emocional durante la dictadura. Sin embargo, los autores usualmente encasillan la descripción de la familia -en ambas novelas representada por una víctima femenina (una hija)- como un personaje de fondo que sirve para maximizar la culpa de la madre que no ha podido verse triunfante en este rol. Por el contrario, Sime da voz al padre, a la madre y a la hermana de María Rosa, e incluye las dificultades que bombardean la esfera privada de ambas partes, de la víctima directa y de las víctimas colaterales de la dictadura. Es decir, la autora se encarga de una

problemática indispensable para la reconstrucción de un panorama completo sobre los sacrificados en la dictadura añadiendo a las personas que no fueron detenidas pero que fueron obligadas a asumir labores no correspondidos, por ejemplo, el del padre ausente en el caso de las mujeres que además tuvieron que sufrir la búsqueda de los detenidos (Muñoz Alborno 99).

La reacción inmediata de la madre de María Rosa cuando ésta se ha atrevido a llamarles por primera vez después de casi veinte años de ausencia es acusadora: “¿Qué acaso no te enteraste de todos los sacrificios que hicimos para ubicarte? Era como una avalancha. Me echó en cara mi desidia, mi falta de consideración, mi egoísmo. ¡No tienes excusas!” (78). Así, María Rosa también se convierte en deudora con sus lazos sanguíneos debido a los sacrificios que estos ahora reclaman a viva voz. Al reunirse con su familia, se entera a través de su sobrino que la catalogan como “la puta perdida” (83) y que toda la familiaridad con la que ha sido recibida es forzada. De modo que ocurre en María Rosa un despertar y empieza a molestarle la idea de culpabilidad. Con esto, la autora propone otra salida al discurso de la condenación eterna contra las víctimas de la dictadura con referencia a sus familiares. Se aleja de la insistencia de representar una culpa anclada a la idea de una maternidad fallida, y en cambio, muestra a una víctima que no se cree totalmente responsable de su destino. María Rosa sabe del dolor que le ha ocasionado a su familia, pero “algo” le molesta de la situación: “A la larga, la preocupación por mí, especialmente de mis hermanas, resultaba artificial y confirmaba mis sospechas. Aunque en el fondo yo sabía o creía entender que lo que pasaba era por culpa mía, me molestaba muchísimo” (104).

Asimismo, en un episodio para aclarar cuentas pendientes familiares, se presenta un enfrentamiento entre estas dos hermanas pues María Rosa no soporta los cuidados extremos y reclama a María Luisa que la trate como a su hermana, no como a un huésped ilustre. Esta última

la abofetea y María Rosa, hablando por primera vez como una mujer en la naturalidad de su hogar frente a su hermana, le reclama: “¿Qué te has imaginado, mierda?, dije, ¿qué te he hecho yo a ti para que me ataques de esta manera? Estábamos frente a frente. ¡Tú eres la mierda! [le responde María Luisa]” (104). Es aquí donde ambas regresan de un simulacro de familiaridad que habían estado condenadas a llevar. Se entera de esta forma que las hermanas que no fueron detenidas se sienten culpables de estar vivas mientras ella -supuestamente- estaba muerta (105). La destrucción de la vida familiar se da entre la búsqueda en los cuarteles militares, puertas de embajadas, iglesias, y el uso de sus cuerpos como estandartes: “nos obligaba [la madre]. Nos pegaba una foto tuya en los chalecos. Teníamos que andar así, contigo sobre el corazón para que no te olvidáramos” (105).

María Rosa se había convertido en un silencio incómodo para la familia “en el silencio estabas más presente que nunca” (105), y ahora que aparece como un “cadáver viviente” (105), la estructura familiar parece derrumbarse (en una escena que retrata a su hermana, antes descrita como una mujer perfectamente arreglada, con el moño desarmado, los mechones de pelos cayendo por el hombro, la pintura de ojos corrida), pero en cambio, es solo el principio de la destrucción de la represión en la vida tanto de la víctima como la de su familia. Es solo cuando se han confesado sus dolores mutuamente -en una escena que dista mucho de la confesión frente a un receptor masculino con fines económicos involucrados como en *La vida doble*- que estas dos mujeres logran estabilizar sus peores temores y conversar sobre sus verdaderos sueños.

Veamos ahora dónde concluye el trayecto de la relación entre el Príncipe y María Rosa y su significado para ofrecer un empoderamiento a la mujer a través de la idea de satisfacción femenina. Como mencioné anteriormente, el final de *Carne de perra* presenta la posibilidad de una clausura del trauma y la mejora en la condición del género femenino. La crítica, por tanto, se

ha encargado de estudiar los distintos modos en que Sime ha propuesto una reconfiguración de los destinos femeninos de aquellas víctimas de la represión. Por ejemplo, Macarena Areco, estudiando los modos narrativos de la novela donde es la protagonista quien cuenta su propia historia, considera que esta ficción produce la salida de la celda de la tortura y del confesionario y que por ende “las culpas de la colaboración cesan de cargarse en exclusiva en el personaje subalterno” (80).⁶⁷

La mayoría de los críticos, sin embargo, deciden estudiar el reencuentro en el hospital entre el Príncipe y su víctima para definir el momento cumbre en el que esta relación encuentra un final y María Rosa se desprende de culpas y de su dependencia emocional ante el hombre. Este encuentro es interesante pues se problematiza con una última orden/petición del torturador a la torturada y concluye con el cumplimiento/la elección de esta última. El Príncipe, imposibilitado para hablar y al borde de una muerte sumamente dolorosa, le escribe en una pizarra a su víctima: “¡Mátame, tú puedes!” (43). Este dilema entre *cumplir* una orden o *decidir* cumplirla es lo que más ha atraído a la crítica por el significado que pueda tener la elección final de María Rosa de terminar con la vida de su victimario, quien al hacerlo, explícitamente declara: “No creas que estoy haciendo esto por ti, le dije, lo hago por mí, porque, sabes, yo tengo sentimientos, aunque no lo creas” (121). Entonces, ¿es esta ejecución un asesinato, una eutanasia, o algo más? Consideremos el estudio de Ksenija Bilbija quien argumenta que el ponerle fin a la vida del Príncipe no es un asesinato vengativo sino la aplicación de una eutanasia⁶⁸ como gesto humanitario y que, de hecho, ni siquiera es una orden cumplida sino una

⁶⁷ La crítica además sugiere que Sime “abre la reja de la interioridad enclaustrada, rompiendo el empecinamiento en la voz única, en la monofonía y en el diálogo interior cerrado, saliéndose de la estructura de poder de la confesión” (81). En un rumbo similar, Ksenija Bilbija considera el hecho de que sea ella la que asuma “el poder interpretativo de su historia” (“El síndrome” 102) como un modo de proveer de agencia a la víctima.

⁶⁸ Macarena Areco también considera este acto como el resultado de una “agencia más evolucionada” (80).

elección bien pensada de María Rosa para evitar seguir siendo víctima de su pasado e impedir convertirse en victimaria de su torturador (“El síndrome” 101). Por otro lado, Bernardita Llanos cree que la ambigüedad ética en el texto, es decir, el no dejar claro si su acto puede ser descrito como eutanasia o asesinato,⁶⁹ ayuda a interpretar el episodio “como una forma de justicia que solo ella puede realizar en ausencia de una ley de género que reconozca y legisle sobre los delitos específicamente perpetrados contra las mujeres” (“Género, violencia sexual” 235).

Es decir, aunque las críticas no concuerdan en darle un nombre a la decisión final de María Rosa, el punto definitivo de encuentro entre ambas es que quien sale victoriosa de este dilema es la mujer.⁷⁰ Este empoderamiento es el que me interesa. Comprender ¿de qué modos nuestra protagonista encuentra un nuevo despertar? En nuestra ficción, ¿podemos aceptar que este revivir se da exclusivamente en el final de la novela o hay más *pagos* para ella que desembocan en una retribución de justicia? Por mi parte, voy a estudiar el tema de la satisfacción y el del amor, pues considero que a través de un análisis económico ético que involucre cobros de cuentas pendientes, se logra entender cómo es que Sime agencia a su personaje femenino y la desendeuda ante su torturador y ante el lector.

Sobre el tema de la satisfacción en esta novela ya se ha escrito. De hecho, quien más se acerca a un análisis utilizando terminología de la economía ética presente en el último episodio es Grínor Rojo, pues observa el accionar de María Rosa como una retribución de mal por mal o bien un intercambio equitativo de males y no como un mero acto de justicia:

⁶⁹ Viviana Plotnik sugiere que hay un doble filo en la orden del Príncipe y es que puede significar que las acciones de María Rosa significan la aún dominación del hombre sobre ella y la reafirmación del poder sobre ella, aunque también podría significar que es esta forma la única que encuentra para poder liberarse de él y su pasado (91).

⁷⁰ Llanos también sugiere que ya sea su acto interpretado como asesinato o eutanasia en su accionar “hay reparación y salda la cuenta pendiente fuera de las prescripciones y límites implantados por la justicia transicional y las Comisiones de Verdad chilenas” (“Testimonio” 159).

Son también actos de *satisfacción*, la satisfacción de estar sintiéndose *retribuida* por fin, y cuesta argumentar en contra de eso. Es el *pago* que esta mujer *recibe* por su abatimiento pasado y presente e infligiendo al que lo causó lo que no es otra cosa que un *remedo del trato* infame de que ella misma fue objeto. (2: 259; énfasis mío)

El análisis de Rojo tiene tintes de atribuir el accionar de la mujer como la ejecución de una venganza. Sin duda, la venganza existe como primera reacción de María Rosa cuando recién encuentra a su torturador y la ejecuta brevemente a través de la realización incorrecta de actos médicos en su estancia en el hospital. Pero este comportamiento termina pronto y no le ofrece una satisfacción duradera. Podríamos entender su desdicha a través del análisis de Hutchinson sobre esta transacción dentro de la economía ética. El crítico se vale del entendimiento de Cervantes sobre el tema para definir la venganza como un pago para satisfacer una deuda en forma de agravio donde el agraviado toma la iniciativa de hacer daño al adversario (147). Pero la venganza, argumenta Hutchinson, no resuelve el conflicto por el cual se inicia su ejecución, es más, el agraviado corre el peligro de desencadenar represalias contra él mismo tal como enfermar física y anímicamente, puesto que este sentimiento proviene de algo tan turbio como lo es la ira (147-49). No es casualidad, por tanto, que justo cuando María Rosa ha decidido no ejecutar más esa venganza tortuosa y en cambio decide tratar al Príncipe “como a un paciente cualquiera, con dedicación” (Sime 117), ella logra depurarse en una escena donde se vacía simbólicamente de odios, rencores y dependencias emocionales con una diarrea explosiva y con retortijones que le “llegaban al alma” (117). La venganza, si bien trajo una satisfacción de unos cortos instantes, no es lo que verdaderamente la hace sentir en paz, o bien con deudas saldadas. La venganza es solo un camino que le ayuda a entender las verdaderas fuentes de satisfacción.

La satisfacción en realidad se ve relacionada a las relaciones humanas que logra entablar la protagonista. Los encuentros entre ella y un constante colectivo anónimo y numeroso de hombres se describen en principio como vacíos, pues ha sido incapacitada para entablar relaciones profundas con el sexo masculino. Sin embargo, justo después de “vaciar” se dirige a un bar donde el hombre que la atiende por segunda ocasión, en una escena que poéticamente recuerda los versos de Jaime Sabines, la lee lo mismo que un libro, sabe lo que ella ignora y le dice las cosas que no se dicen, la identifica, la reconoce y la recuerda: “La veo cambiada, más alegre” (118). Este hombre alaga sus cicatrices externas, pero también las internas al aceptarlas y reconocerlas “no hay que ser muy inteligente para darse cuenta de que lo que usted tiene son penas sentimentales” (119). María Rosa redescubre junto a él su valor, recuerda que sigue poseyendo una belleza externa e interna y que se encuentra en proceso de curación. El hombre también le ayuda a comprender que llevar una vida miserable no es una vía para el pago de culpas porque en primer lugar la culpa no existe cuando ha habido amor de por medio: “nada es tan terrible cuando ha habido amor” (120), más aún si el amor referido es amor a la vida, tal como el que ella sintió durante toda su captura. Con esta poética escena, Sime ofrece una demostración sobre una fuente de satisfacción en la vida de una mujer fracturada: los breves pero significativos encuentros al azar, las charlas consoladoras, el saberse reconocida entre tanta gente y el comienzo de una amistad.

A diferencia de Rojo quien ve en la escena final un pago por su abatimiento, un remedo del trato infame, considero que Sime propone otros medios de verdadera satisfacción que nada tienen que ver con su torturador. Es decir, saca de escena al hombre que la ha maltratado proponiendo que no es a través del torturador que una mujer puede ser remunerada por su sufrimiento. Es a través de una liberación de este y a través de otras interacciones que se puede

salir del calabozo de la tortura, y propone al amor como una buena fuente para sentirse retribuida. María Rosa confiesa que es capaz de sentir afecto, y se lo confiesa así a su hermana: “Pero ¿sabes qué quiero? Quiero hacer aseo, barrer, por ejemplo. Ayudar en la cocina, hacer compras en la feria. Quiero estar casada y volver del trabajo a cuidar hijos, hacer tareas con ellos” (106).

Vemos una gran diferencia en el uso del tema amoroso en la novela en comparación con otras narrativas que imposibilitan a estas mujeres a rehacer su vida en las esferas privadas. Recordemos *El desierto* donde el amor se limita al plano maternal y de hecho se describe a esta mujer con altas barreras que le impiden amar a un hombre, o en *La vida doble* donde su protagonista intencionalmente boicotea una relación sana con un novio que había aprendido a aceptarla con todas sus penas. Ambas mujeres dedican su vida únicamente a dejar un legado de cuentas liquidadas para sus hijas guiándose por obligaciones en referencia a la maternidad y olvidándose incluso de los deseos propios.

Si bien es indiscutible que la novela presenta la entrega femenina a su torturador con un apego tal que Grínor Rojo considera demasiado parecido al amor, dado que la liberación le parece a María Rosa un abandono (2: 256, 258), Fátima Sime agencia a su personaje desde un tema, el del amor, que ha sido erotizado exclusivamente en la relación víctima-torturador desde la perspectiva del síndrome de Estocolmo. Su protagonista ha sabido distinguir no solo que el afecto y la excitación que siente cuando se relaciona con su violador es en realidad a la vida, no al hombre, sino que este sentir sigue guardado para alguien con quién rehacer su vida. Hay esperanza incluso en su futuro incierto.

Por otra parte, considero que el tema del afecto, pensado en la creación de una familia, sirve como una crítica contra la ideología patriarcal que condenaba a las mujeres involucradas en

la política y decididas a abandonar su rol familiar o materno. Esta crítica puede ser vista encarnada en el torturador Osvaldo Romo, pues tal como Llanos afirma, este hombre evidencia el uso de la tortura contra las mujeres que se habían involucrado en la política abandonando a sus familias y a sus hijos (“Género, violencia sexual” 226). El pensamiento de este torturador podría hacer eco en el victimario de la novela quien castiga a la víctima utilizando a su familia. Es decir, Sime establece que la política o el desarrollo profesional y los deseos femeninos privados pueden ir de la mano y que las mujeres no necesitan ser obligadas a ser esposas o madres como se hizo en la dictadura chilena de acuerdo con Ximena Bunster. La crítica afirma que la tortura fue doblemente brutal contra aquellas que se resistieron a seguir el régimen de género tradicional, el cual se proponía a extirpar su identidad (cit. en Llanos “Género, violencia sexual” 229). Por ende, los deseos amorosos de María Rosa sirven como una crítica contra estas medidas represivas, obsoletas e innecesarias para entonces recordar una realidad en la que el género femenino, aún después de dichas torturas físicas y psicológicas, sigue teniendo la fortaleza de desear por su propia cuenta una vida plena en los planos público y privado.

Carne de perra es un texto que demuestra la posibilidad de reivindicar la representación de las víctimas de la represión. La autora provee de agencia a su protagonista a través de liquidar cuentas pendientes no exclusivamente con su torturador, sino con la familia como único colectivo que le hace descubrir que no debe culpabilizarse por el destino interrumpido debido al mal de la dictadura. La protagonista se muestra como una mujer pensante que aprende a distinguir entre la venganza y el perdón en un dilema ético que prueba su fortaleza para seguir adelante. Asimismo, Sime reconstruye una mujer desde sus deseos y esperanzas, y el amor aparece como un sentimiento que promete un nuevo destino desendeudado de obligaciones morales hacia un pasado representado por su torturador y ahora obligado exclusivamente a su

propia satisfacción. Si bien la autora no se aleja de representar la realidad vivida por las mujeres en contexto de la dictadura chilena donde fueron obligadas a satisfacer los deseos políticos, sexuales e ideológicos de sus captores, sí se desprende del corpus de narrativas escritas por hombres puesto que encuentra distintos medios por los cuales ofrece una retribución por su sufrimiento y desendeuda a nuestra protagonista.

Con la misma herramienta que han tenido los autores masculinos, es decir, la ficción, la autora concluye las transacciones de una economía ética tortuosa entre víctima y torturador en un final donde el cuerpo de la protagonista no sirve solo como receptor de las peores vejaciones, sino que se demuestra como una entidad humanizada. Se diferencia así de la jueza de *El desierto* o de la anciana que recurre a cobrar por su trauma en *La vida doble* porque María Rosa está dispuesta a entablar relaciones humanas más allá de la maternidad. Asimismo, aunque en *El desierto* y *Carne de perra* ambas protagonistas enfrentan de cara a sus torturadores y ambos les piden a estas mujeres que sean sus salvadoras y los asesinen por piedad, Sime entrega un final donde la mujer deja clara la razón de su decisión, lo hace por ella misma, y con esto la deslinda de venganzas en comparación con Laura quien no logra “apretar el gatillo” ella misma y entrega a la colectividad a su torturador en un acto que divaga entre la venganza y la decisión propia de dejar atrás su trauma. Asimismo, la protagonista de Sime no huye de su problema, como la jueza al huir de Pampa Hundida, sino que se queda en donde quiere pertenecer y comprueba que por fin se ha librado de las garras de la dependencia emocional del Príncipe: “La mano en el aire iba hacia un lado para luego volver al punto inicial. El dedo, como escribiendo algo en un cuaderno imaginario, no dejaba de moverse. ¿Qué me estaría diciendo? Ya no quería saberlo. A lo mejor, tiempo atrás...” (121-122).

María Rosa es la representación literaria de la posibilidad de obtener satisfacción femenina dentro de las tantas transacciones éticas tortuosas. Es una mujer que es retribuida por la autora al demostrarla capaz de volver a tomar decisiones por sí misma, no porque un hombre la obligue a hacerlo. Es una mujer satisfecha al descubrir que puede ser reconocida entre tanta gente, al descubrir que hay belleza en sus cicatrices e incluso en sus penas, y al recordar que, ante todo, es una mujer que desea reconciliarse con su familia e incluso formar una propia, es una mujer con deseos de amar todo lo que abarque dicho concepto. Veamos ahora el contraste entre esta novela y la obra de teatro *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, pues, aunque ya he consolidado algunas diferencias con *El desierto* o *La vida doble* por los momentos similares entre estas ficciones endeudadas, es con la obra de teatro donde más claramente se puede hacer un recuento de los daños que puede hacer el tratamiento de la economía ética en la ficción al proyecto de justicia y reivindicación femenina en la historia de un país.

La muerte y la doncella

Consideremos ahora la obra de teatro de Ariel Dorfman *La muerte y la doncella* publicada en 1992 a un año de su estreno. La controversia que ha envuelto dicha ficción podría anunciarse desde el comienzo del texto escrito donde deja claro que su temática es tan global que puede ocurrir en Chile o en “cualquier país que acaba de salir de una dictadura” (11).⁷¹ Esta afirmación es un arma de doble filo, porque aunque se entiende que la violencia y sus consecuencias se asemejan en cualquier país resurgiendo de un traumático giro político, también se puede interpretar que las reacciones de sus personajes y todas las cualidades que impone a los géneros representados permean en cualquier nación. La controversia mayor, sin embargo, se

⁷¹ Utilizo aquí la edición Siete Cuentos Editorial del año 2001.

debió a que Dorfman escogió rasgar heridas abiertas en tiempos de alta tensión política como lo fue el regreso a la democracia. El autor fue altamente criticado desde su primera presentación en Santiago de Chile en 1991, pues tal como lo cuenta en su posfacio, su obra alentaba a recordar a los espectadores la violencia y los trastornos venidos después de ésta en momentos donde se intentaba mantener una recién adquirida democracia y se pedía al pueblo ser “particularmente recelosos” (89).

La fama de esta obra fue tal que dio fruto a una película en 1994 del cineasta Roman Polanski y fue producida en más de 30 países y traducida a más de 40 idiomas debido a que el drama se ha prestado a expresar diferentes ideologías en diversos contextos sociopolíticos, pero siempre manteniendo la idea original de Dorfman (Vargas Salgado 198). Esta obra ha perdurado a pesar de las críticas porque si bien es cierto que se cuestiona asuntos sugestivos tal como el perdón y la conservación de la inocencia a pesar del daño (Dorfman 94), también es cierto que su trama está envuelta en injustas representaciones en cuestión de género, en melodramas, en dúos machistas, y en la preferencia por la satisfacción masculina sobre la femenina. Entonces, ¿cuál es el peligro histórico de hacer perdurar con tal magnitud una obra literaria donde el único personaje femenino es el que sigue obligado a satisfacer tanto a su torturador como a un esposo que en un punto se convierte también en su victimario?

Considero que esta obra desvaloriza los recuerdos de una mujer traumatizada, respondiendo a la pregunta retórica que se hace Matthias Matussek⁷² en su crítica sobre este texto, dejando así cuentas pendientes con el género femenino y es ahí donde reside el riesgo de su perduración. Me propongo por tanto demostrar la importancia de narrar el tema de la violencia dictatorial y sus consecuencias traumáticas sin olvidar tener en cuenta el manejo de la economía

⁷² “¿Cuál es el valor de los recuerdos de una mujer traumatizada?” (Matussek cit. en Dorfman 99).

ética, sobre todo aquella que se refiere a las deudas, utilizando de ejemplo esta ficción endeudada. Para mi objetivo contraste esta obra con *Carne de perra* analizando la construcción de una mujer deudora ya no solo de su torturador, sino de otro personaje masculino añadido a la trama tal como su esposo. Asimismo, demuestro que este texto, a diferencia de la novela de Sime, se encarga de satisfacer al género masculino frustrando paralelamente a su protagonista en manos de un dúo machista que evita a toda costa dar agencia a la víctima y promueve la idea - falsa- de una liberación sin verdadera reparación. A pesar de que es necesario recordar la gran diferencia en los periodos históricos en los cuales emerge cada texto, durante la creación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1990) para la obra de Dorfman, y la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura o bien la Comisión Valech (2003) para la obra de Sime, es necesario también mantener que quien siempre pierde en el motivo literario de la deuda es el género femenino. La diferencia brotará, sin embargo, en el posible desendeudamiento realizado por ambos autores.

La trama de esta obra se resume así: una mujer llamada Paulina Salas escucha llegar a su casa a un invitado que recién ha ayudado a su esposo Gerardo Escobar en un percance vial. La mujer reconoce a través de la voz del invitado, llamado Roberto Miranda, que éste ha sido su doctor/torturador cuando fue secuestrada por agentes del Estado de excepción. Su reacción inmediata es amordazarlo y obligarlo a confesar sus crímenes, no sin antes tener una batalla con su esposo quien defiende al hombre e intenta calmar la irreconocible reacción violenta, vengativa, y sádica de su mujer. Paulina finalmente accede a no hacer más daño a su torturador y lo deja libre. En una escena final los tres coinciden en un teatro donde el único que tiene diálogo es el esposo triunfante en el mundo de la política democrática, mientras Paulina se convierte en una sombra silenciada y Roberto en un espectro, ambos pacíficos, dando a entender que la vida

de los tres personajes continúa ya sin ninguna deuda pendiente. Comienzo pues analizando la representación o la ausencia de las obligaciones morales contraídas por esta víctima durante su secuestro en manos de agentes de la dictadura chilena. Después respondo a la pregunta, ¿con quién realmente ha contraído esta mujer la mayor deuda moral en esta ficción?

A diferencia de *Carne de perra*, donde la autora Fátima Sime explora las transacciones éticas que convierten a María Rosa en una mujer deudora ante su torturador, Ariel Dorfman poco indaga sobre las obligaciones a las que su protagonista fue sometida bajo tortura y que violentan la identidad de esta mujer aún en su presente. La autora de *Carne* entrega extensamente la violencia que implican las deudas morales que fueron obligadas a contraer todas aquellas mujeres que sufrieron manipulaciones durante su captura. Dicha ficción alude la más recurrente deuda moral contraída durante la tortura: el agradecimiento por no arrebatarles la vida ya sea la propia o la de su círculo privado como la familia, amigos, o la pareja, y por supuesto, explora los pagos que se realizan por este agradecimiento utilizando como moneda su cuerpo, su moral, el cambio de su identidad o hasta la renuncia de su ideología. Sin embargo, en *La muerte y la doncella*, Paulina aparentemente no contrae ninguna obligación moral con su torturador. Es decir, su violación es representada como “gratuita”, es meramente un acto de maldad pura contra ella en el que su victimario conoce que su carne es gratis. Aparentemente no hay pagos ni deudas en esta relación. En su confesión, el mismo doctor Miranda hace uso de un lenguaje económico para describir la situación en la que se encontraba frente a sus víctimas, violaba porque “¿cómo se iba a rehusar a la carne *gratis*?” (Dorfman 73; énfasis mío). Sin embargo, ¿qué problemas pueden surgir al no involucrar los precios que debió pagar esta víctima?, ¿acaso podemos darnos el lujo de aceptar que la mujer capturada no es obligada de ninguna forma a satisfacer a su torturador?

Encuentro que Dorfman prefiere enfocarse más en la descripción de la decadencia del valor del torturador y no en los precios que debió pagar la víctima durante el periodo de tortura: “poco a poco, la virtud se fue convirtiendo en algo diferente, algo excitante” y esa máscara de su virtud finalmente cayó (73). El doctor es descrito como un investigador que se encontraba en medio de un experimento frente a los cuerpos femeninos y que es invadido por una curiosidad “entre morbosa y *científica*” (73; énfasis mío). Aunque convierte su trabajo en una exploración y explotación sexual, las preguntas que se hace a sí mismo pasan por aquellas similares al método científico: “¿aguantará más que la otra?, ¿cómo tendrá el sexo?” (73). Aún en su confesión, el doctor mantiene cualidades de un orgulloso hombre de ciencia, que por cierto se enorgullece por no ser responsable de ninguna muerte bajo su cuidado: “nunca se me murió ninguna” (74). Por otro lado, el cuerpo de la mujer solo funciona como un objeto a investigar sin voz ni identidad propia. El doctor incluso tiene el poder de ser el confesor de Paulina. Es el hombre que elige esta mujer para hacer un recuento de sus penas “qué cosa, no, que le esté contando todo esto a usted, como si fuera mi confesor. Cuando hay cosas que nunca le conté a Gerardo, ni a mi hermana, ni menos a mi mamá...mientras que a usted le puedo decir exactamente lo que me pasa” (41). Pareciera que Paulina ve en este hombre, además de a su torturador, a un profesional con quien puede examinar sus traumas. Gerardo también lo expresa literalmente: “Para ponerlo de una manera brutal, doctor, usted viene a ser su terapia” (58). Con esta designación y el poder brindado al doctor, a diferencia de Sime quien provee de agencia a la víctima al proponerla como una mujer fuerte e inteligente que encuentra su propia terapia bajo sus propios méritos, Ariel Dorfman es un escritor que considera la reparación en exclusiva relación con el accionar de los torturadores.

El autor invierte la mayor parte del tiempo de su obra en describir la enfermedad de su víctima sin adentrarse a la exploración del contagio, de la fuente, del origen de su mal, porque para enfermar, siempre son necesarias dos entidades, el virus y el receptor, y para comprender el panorama endémico y erradicar el mal siempre es necesaria una exploración de la relación de intercambio entre los dos agentes. Entonces, ¿cuál es el precio de esta ausencia narrativa?

Considero que, a diferencia de la empatía que el lector de *Carne de perra* pueda sentir por la endeudada María Rosa, el espectador de esta obra pude observar, junto al esposo, a una mujer ilógica, incluso exagerada en su accionar. Consideremos también el uso de los sentidos como única prueba para creer en la denuncia de Paulina, pues es al escuchar la voz del doctor que esta cree que se encuentra frente a su torturador. Teniendo en cuenta que durante la represión militar los prisioneros fueron sujetos a torturas que limitaban o explotaban el cuerpo haciéndolos perder la dimensión de la realidad (Plascencia Vela 55), el espectador se mantiene durante casi toda la obra dudando de Paulina. Solo al final de la puesta en escena, Paulina demuestra que sus sentidos realmente tenían razón al hacer que el torturador corrija las mentiras que ella había compartido a Gerardo y que éste a su vez había hecho llegar al doctor para que confesara exactamente lo que Paulina quería.

De hecho, su propia pareja minimiza las violaciones y sugiere que el peso del castigo que está infligiendo Paulina al doctor no concuerda con la razón por la cual actúa así, insinuando con esto que el tiempo es suficiente para ser la cura de su mal: “¿Pero entonces qué vas a hacer? Lo vas a qué entonces, lo vas aY todo esto porque hace quince años atrás a ti te...” (47; énfasis mío). Gerardo no puede continuar la frase. Es cierto que el espectador se entera por la propia voz de Paulina de sus múltiples violaciones, pero el autor elige que ella misma le regale la

oportunidad de explicar los detalles del origen de su enfermedad a su propio torturador en una dinámica ficcional que le arrebató su voz:

Gerardo: Paulineta linda... Paulineta linda. Estás ... irreconocible. ¿Cómo es posible que estés así?

Paulina. Explíqueme a mi marido, doctor Miranda, qué me hizo usted para que yo estuviera tan ... loca. (40)

Por cierto, Gerardo es otro hombre que la silencia constantemente “¡No me interrumpas!” (43) o “Paulina, cállate de una vez. Deja hablar a...” (43), esta última queriendo cederle la voz al doctor Miranda. Por tanto, me interesa ahora investigar las transacciones éticas que ocurren entre Paulina y su esposo y que construyen una relación de dependencia en la que ella es finalmente obligada a ceder la autoridad de la situación de la que fue autora, para así culminar en la percepción de que ha sido Gerardo el reparador del desastre causado por la mujer. Propongo, junto a otros críticos, que este hombre es convertido en un victimario⁷³ más en la vida de Paulina en cuanto se adentra a las políticas democráticas silenciadoras de las víctimas de abuso sexual. Esta idea la comparto con Euisuk Kim⁷⁴ quien observa en Gerardo un victimario similar a Roberto porque ahora es éste quien “establece y decide el pasado y el futuro del pueblo, mientras que a su lado todavía existen muertos vivientes [Paulina] cuyas muertes simbólicas fueron

⁷³ Pércio B. de Castro Jr. ha propuesto que Gerardo es, indirectamente, un verdugo pasivo de Paulina a causa de su pasividad que pudiera ser causada por no comprender las heridas de su esposa o tal vez por sus creencias y personalidad (65-66). Conuerdo con el hecho de observar en Gerardo a un verdugo, pero difiero en describirlo como un verdugo indirectamente, y mucho menos que su personaje sea pasivo. Si bien la acción es motorizada por Paulina, su esposo toma las riendas manipulando las decisiones de ésta desde que descubre el cuerpo amordazado del doctor.

⁷⁴ El análisis sobre esta cuestión es compartido también por María Enriqueta Medalla quien sugiere que Gerardo es un mediador con un discurso político incuestionable que justifica lo prohibido pero que en realidad “continúa con las mismas políticas constitucionales impuestas durante el régimen dictatorial. Es decir, termina siendo una imposición ingeniosa de la voluntad de la verdad, que se encuentra condicionada y dictaminada por el poder” (190). Cathy Maree igualmente supone que Gerardo victimiza a su esposa desde el punto en que éste representa los valores de la Comisión, la cual oculta las identidades de las personas responsables de las violaciones de los derechos humanos (30).

sometidas a un silencio forzado” (180). Por mi parte, desarrollo esta idea dirigiéndome a concluir que éste obliga a su propia esposa a satisfacerlo, endeudándola frente a su primer victimario que, junto con él, la fractura incluso más en comparación a como inició la acción por medio de restregarle una supuesta enfermedad de locura, por el nulo apoyo marital, y por la creación de un dúo machista que va en contra del propósito de reconciliación de Paulina.

La relación entre estos dos esposos se sustenta en la culpa de él por haber sido ella quien sufriera la tortura y además por haberle sido infiel mientras ella estaba secuestrada. Paulina le recuerda constantemente que mientras ella sufría y evitaba denunciarlo a sus torturadores, este se acostaba con una “puta” (65) insultando el recuerdo de esta joven y no la infidelidad de él. En cambio, él defiende el recuerdo de esa mujer afirmando que no era una puta minimizando así el dolor de su esposa. El hombre no la abandona físicamente durante su periodo traumático, aunque sí lo hace moralmente. Gerardo entra a la Comisión Investigadora Presidencial a sabiendas del daño que esto le ocasionará a la mujer puesto que dicho grupo se encarga de hacer justicia solo a los muertos y no a las víctimas vivas como ella. El malagradecido esposo no le retribuye el favor de Paulina que lo ha llevado a colocarse en la entidad política que supone dicha Comisión. Su propia militancia ha quedado oculta gracias a que la esposa, incluso bajo tortura, no comprometió su supuesta neutralidad política de la que, ahora en democracia, tanto se jacta y lo enorgullece. Pero nada de esto es suficiente para este hombre acondicionado en el machismo.

La fracturada relación se refleja a través de las expresiones con las que él la describe en el momento en que Paulina reacciona al ver a su torturador: “estás enferma” (37), “estás irreconocible” (40), o incluso “a los locos con poder hay que consentirlos” (61) refiriéndose a su mujer frente al otro hombre en escena. Con esto, Gerardo está construyéndole una nueva identidad a su esposa frente a quien fue su torturador. Si consideramos que la identidad no es

solo una cuestión individual, sino que se construye a través de “las experiencias que almacenan el cuerpo y la mente y las percepciones, tanto personales como ajenas” (Plascencia Vela 51), podemos aceptar que ambos hombres forman parte de un dúo que se encarga de dañar la identidad de la víctima en diferentes momentos⁷⁵ de su vida y a través de diferentes medios, pero que concluyen en la denigración del valor de esta mujer. Tal como lo afirma María Enriqueta Medalla, ambos hombres victimizan a Paulina desde lo que ellos representan: desde el poder patriarcal y desde el mundo político (198).

Lo interesante de esta relación marital es su fragilidad, pues corre el riesgo de destruirse a través del melodrama de la infidelidad y no por la dictadura como Gerardo mismo lo expresa “¿nos vamos a destruir, vamos a hacernos tú y yo lo que estos desgraciados fueron incapaces de hacernos?” (68). Vale notar también que una posible reparación del trauma de Paulina, es decir, la que se puede dar a través de la comunicación de su tortura con su esposo, se encuentra en negociación, pues Paulina solo hablará si su esposo responde una gran duda que la martiriza “yo te cuento, tú me cuentas” (67). La información que ella pide es escuchar el número de veces que su esposo le hizo el amor a esa otra mujer. Aunque secundo con la crítica Sophia A. McClennen quien considera que la tortura de Paulina no está limitada a la violencia de Estado y más bien se extiende a su espacio privado al enterarse de que Gerardo fue infiel con otra mujer (187), no juzgo lógico el que una víctima torturada negocie su trauma por el saber sobre una infidelidad. Sin embargo, para Dorfman sí es posible la existencia de dicha negociación. Entonces, desde su perspectiva de la economía ética, una reparación del trauma originada por la violencia dictatorial vale lo mismo que el saber sobre las veces que una mujer es engañada por su esposo.

⁷⁵ Al respecto Cathy Maree sugiere que la presencia del Estado ocurre en dos diferentes tiempos: el pasado, en el cual el Estado intentó eliminar a los elementos peligrosos de la sociedad durante la dictadura, y el presente, en el que la Comisión de Verdad Chilena busca políticas de reconciliación (32).

McClennen propone que la posibilidad de una comunicación efectiva ha sido anulada por las capas de traición y de silencio que permean en la vida de esta pareja (187). Sin embargo, dicha traición se expresa directamente a través del tema del engaño. Para Gerardo la única cuenta que tiene pendiente con Paulina es el engaño que le causó, no su falta de apoyo para que ésta pueda recuperarse. Cuando Paulina le recuerda sus faltas, él le reclama “¿vamos a estar pagando una y otra vez la misma cuenta?” (66) y también la amenaza con irse porque no puede recordar tanta verdad: “uno también se puede morir de demasiada verdad,⁷⁶ ¿Me quieres destruir?” (68). Sin embargo, como he argumentado anteriormente, la falta de apoyo incondicional de este esposo para su mujer, el considerarla una loca irracional y criticarla frente a su torturador, el minimizar el dolor de Paulina pues ya ha pasado tiempo “suficiente” para olvidar, y el amenazarla constantemente con abandonarla si ella sigue queriendo recordar la verdad, son capas de traición menos expresas en la obra que podrían pasar desapercibidas.

Para este hombre lo único que importa en la situación que atraviesa su esposa, además de negociar su hombría con el violador de ella, es no poner en riesgo su puesto en la Comisión. Recrimina que, con sus locuras, Paulina terminará imposibilitando su trabajo de investigación y ella será la causa de la renuncia de sus sueños (49). Esta es la razón de su último engaño al hacerle creer que su relación puede salir adelante solo si le confiesa todas las vejaciones a mano de su torturador con la verdadera intención de contarle esta historia al doctor Miranda a manera de ayuda para que éste a su vez le dé a Paulina lo que tanto busca: su confesión y adjunta una sincera disculpa. Gerardo se protege moralmente afirmando que “la democracia es mucho más importante que la satisfacción personal” (52), pero es claro que la única satisfacción que le

⁷⁶ Con esto distingo que Gerardo contrasta con la actitud de Dorfman sobre el tema de la verdad, pues mientras el autor en su posfacio considera que la única reparación para las víctimas es la verdad desnuda (90), Gerardo establece que la verdad es peligrosa para su bienestar.

importa es la suya. Felizmente este personaje termina donde quería, en la Comisión afirmando su filosofía: no puede regresar muertos, pero según puede regresar dignidades a las mujeres que sufrieron las pérdidas de sus parejas. Irónicamente, la dignidad es lo único que no pudo regresarle a su propia esposa.⁷⁷ La satisfacción de Paulina tampoco llega porque se da cuenta que, como nota Bilbija, “la verdad tendrá que ser producto de la negociación y por lo tanto no tan pura como a la víctima le habría gustado que fuera” (“Terapias” 113). Es decir, Paulina no encuentra una liberación ni de su pasado con el doctor Miranda, ni en el presente con su esposo pues, sigue endeudada desde el momento en que es obligada, incluso en su intento de auto reparación, a seguir las normas y amenazas de otro muy racional e inteligente esposo. Así termina debiéndole a este hombre su libertad cívica por no haberse convertido en una victimaria, aunque el alto precio que haya tenido que pagar es la inclusión a una cárcel doméstica conformada por dolores de traiciones pasadas y presentes y silencios incómodos.

Al respecto, Ksenija Bilbija ha notado la representación de ambos hombres en la obra como seres altamente racionales que entienden, a diferencia de Paulina, lo que implica la reconciliación porque no han sido dañados irreparablemente y en base a su género (“Terapias” 114). Dorfman deja la inteligencia para el doctor Miranda, y el equilibrio social para Gerardo. En palabras del doctor, a él le importa lo que el esposo de la víctima piense porque “usted es la sociedad, no ella. Usted es la Comisión Presidencial, no ella” (Dorfman 64). Ambos hombres se entienden a la perfección, a excepción de una discusión para saber quién es más macho que el otro. En general la relación entre ambos hombres se presenta más lógica y benefactora que aquellas que cada uno forma con la mujer que han dañado. Lamentablemente, el valor de Paulina

⁷⁷ Esta también ha sido una observación de Enriqueta Medalla que destaca la doble moral de Gerardo, “por un lado, trabaja por devolverles la dignidad a las mujeres de los desaparecidos a nivel público, y por otro, deja a Paulina, su propia esposa, reducida al campo de la intimidad en la privacidad del hogar” (202).

se mide exclusivamente a través de los ojos de estos dos hombres, o siguiendo la línea de análisis de Bilbija, entre el autor de la obra y sus personajes masculinos.

Hablemos ahora sobre el tema de la satisfacción. El placer femenino está ausente de la obra e incluso es reprochada por el hombre que la hace de justiciero y dictamina que toda acción cometida por Paulina es errónea: “tú satisfaces tu propia obsesión, castigas por tu cuenta, te quedas tranquila mientras los demás se van a la...todo el proceso, la democracia, se va a la mierda” (52). Irónicamente, Gerardo está logrando su propia obsesión política, está castigando a su esposa insultándola y haciéndola sentirse como una loca que debe perdonar, incluso olvidar, porque ya han pasado quince años, y aunque en el momento de la acción no se queda “tranquilo”, su final es específicamente así, sereno y triunfante porque sigue con su carrera política sin importar el costo que ha tenido que pagar su esposa y su matrimonio fracturado. Con todo, es posible observar que el racional género masculino pueden -y deben- ocupar espacios públicos, mientras que el femenino -debe- quedarse en el privado porque carecen de las herramientas intelectuales para pertenecer al Chile nuevo de la transición.

Contrario a la protagonista de *Carne de perra*, Paulina no encuentra nunca qué es lo que podría liberarla realmente. La noción de venganza permanece durante toda la obra, pero al final la ficción no da una respuesta clara sobre su accionar. ¿Por qué Dorfman no se atreve a darle la agencia suficiente a su personaje protagónico para elegir cómo desea liberarse del trauma? Ksenija Bilbija considera que el autor ofrece al público a través del personaje de Paulina la precaución del peligro que representa darle poder a una mujer “de izquierda, impulsiva, violada, anclada en su pasado, reprimida y trastornada, que en su afán de superar la sensación de injusticia cometida contra ella no sabrá distinguir el castigo de la venganza” (“Terapias” 114). Las peligrosas implicaciones de configurar estos deseos vengativos en el género femenino

marcando prominentes diferencias entre ambos géneros pueden verse incluso en la crítica literaria que concede a Gerardo una posición políticamente correcta: “la posición de Gerardo refleja los argumentos de los derechos humanos contra la violencia que sugieren que la tortura nunca es la mejor manera para encontrar la verdad puesto que esta es una práctica no ética y poco fiable” (McClennen 190; traducción mía).

Recordemos que Sime, a diferencia de Dorfman, sí logra desendeudar a su protagonista tanto de su torturador como incluso de su familia, posibilitándola a regresar al espacio público trabajando en el hospital y deseando formar una relación amorosa,⁷⁸ mientras que Dorfman deja a Paulina en el mismo sitio donde la comenzó a dibujar: al lado de un esposo que nunca dejó de insultar su cordura mientras escucha cómo le presume a otro hombre el aparentemente único talento de la mujer: su pisco sour (85). Hay quienes creen que Paulina logra una catarsis con el caos que ha provocado reusándose, de este modo, a su rol de víctima pasiva y que “el ruido que ella ha hecho, en vez de ser desechado por inapropiado o irrelevante, ocupa el primer plano donde antes había solo mentiras y silencio” (Pinet y Pinet 97; traducción mía). Sin embargo, considero que los decibeles de este ruido son demasiado altos y que hacen de su historia y su desgarrador discurso, casi una contaminación auditiva para estos dos hombres que por tanto la siguen obligando a callar, a silenciarse y a no volver a alzar su voz. De esta forma, el actuar tanto de Gerardo como del doctor Miranda parece éticamente justificable.

La idea de sacrificio también está ligada a la formación de relaciones en la obra. Pero expresamente se deja a Gerardo como el sujeto con más valor por ser el defensor de las víctimas

⁷⁸ Aunque sí existe una referencia a los deseos de Paulina de que su esposo siga vivo, que cumpla su sueño de estar en la Comisión defendiendo la verdad, y de formar una familia adoptando un niño, esto se manifiesta cuando más exaltada está la relación entre ambos al recordar a la tercera en discordia (69). De hecho, justo después de expresarle sus deseos a Gerardo, éste último le manda no volver a mencionar a esa mujer porque si no, él la abandona, dando a entender la poca importancia que le da a la voluntad de su mujer cuando su propia tranquilidad se ve amenazada.

mortales en tiempos tan complicados como la transición a la democracia. El reconocimiento de Gerardo viene en voz del doctor Miranda quien regresa al hogar del primero porque se dijo “este hombre se sacrifica por todos nosotros, lo menos que yo puedo hacer es ir a dejarle el neumático” (25). En cambio, el sacrificio de Paulina puede considerarse como un acto de justicia para la democracia, pero nunca para el cuerpo femenino: “Y por qué tengo que ser yo la que se sacrifica ¿eh?, yo la que tengo que morderme la lengua” (82). Las voces de las víctimas sexuales de la dictadura son silenciadas porque complican el proceso de democracia. Los vivos aún pueden tomar las riendas de su reparación por su propia cuenta, los muertos no, y es por eso por lo que la obra sigue prefiriendo el sacrificio del género femenino antes que explorar otras vías de reparación como sí lo hace la narrativa de Sime a través de sus recursos narrativos, específicamente, su exploración de los sentimientos.

Al respecto, concuerdo con el crítico Carlos Vargas Salgado quien considera que la alta presencia de sentimientos en el arte es un acierto para eficazmente “construir el carácter moral de los ciudadanos, y finalmente de esa manera asegurar la construcción de una cultura más amplia de derechos humanos” (200). Fundado en ideas de Richard Rorty, Vargas Salgado cree en una estrategia pedagógica basada en la enseñanza del sentir humano para promover la empatía social al descubrir las circunstancias de la vida de alguien más y que esto a su vez sirva como un “motor de acciones sociales concretas” (200). De esta manera, es posible pensar en la difusión de la cultura de los derechos humanos no como una obligación, sino como sugiere Rorty, en un “progreso de los sentimientos” (cit. en Vargas Salgado 201). Vargas Salgado considera a *La muerte y la doncella* como uno de estos medios artísticos que penetran en su audiencia y puede conmover más que incluso la verdad racional de las declaraciones de la Naciones Unidas (201-2). No hay duda de que todo arte, incluyendo el teatro, cumple dicha función. Pero difiero con el

crítico en considerar la alta carga de emociones en esta obra como un total acierto. Nuestra tarea como espectadores y críticos es filtrar el mensaje saturado de sentimentalismos que, en este caso, minimizan el valor del discurso de la única mujer víctima en esta obra. Las obligaciones, para bien o para mal, no acaban, y si una educación basada en la aceptación de la vulnerabilidad propia y del otro, tal como también lo propone Judith Butler, podría hacernos sentir que no es una obligación ser empáticos, sí es, definitivamente, nuestra obligación el discernir, razonar, y pensar qué sentimientos están siendo colocados sobre los hombros del género femenino, a diferencia del masculino, y sus implicaciones para la perpetuación de la imagen de la mujer en todo el arte.

Segunda parte: Pecados, culpas y ofensas femeninas

Estimaciones biológicas e ideológicas en *La venda* y *El lenguaje del juego*

Continuemos con una última sección que se encarga de la tercera definición de deuda, es decir, la que se refiere a ésta como un pecado, una culpa o una ofensa. Para mi propósito comienzo con la pregunta que se plantea Friedrich Nietzsche en su Segundo Tratado de su *Genealogía de la moral* sobre la relación entre deuda, culpa y sufrimiento que será indispensable para mi análisis sobre las razones por las cuales el sistema patriarcal tanto en México como en el Cono Sur se ensañó con el colectivo femenino que se atrevió a traspasar sus límites ideológicos. El filósofo alemán se pregunta, “¿en qué medida puede ser el sufrimiento una compensación de «deudas»?” (95). Su respuesta es simple: en la medida en que el perjudicado, es decir un acreedor, puede obtener gozo en el sufrimiento del otro, o bien, “en la medida en que el perjudicado cambiaba el daño, así como el displacer que éste le producía, por un extraordinario

contra-goce: el *hacer-sufrir*” (95; énfasis en original). Mi tesis en esta sección es establecer que bajo un régimen de represión como lo fue la dictadura militar y como lo sigue siendo el narcotráfico mexicano, las mujeres han sido no solamente *torturadas*, sino también *castigadas* específicamente porque el sistema patriarcal las considera seres inferiores, seres endeudados. Así, mientras la tortura puede ser gratuita, el castigo siempre implica que el ofensor está pagando una deuda, entonces, ¿cuál es esa que paga la mujer?

Propongo, de antemano, no englobar la violencia femenina de estos periodos sin aprender a distinguir la diferencia entre tortura y castigo, puesto que distanciar ambos conceptos resultará en una metodología que invite a la reflexión sobre los motivos, las técnicas y las consecuencias de ver a estas mujeres en un estado deudor. Para mi objetivo analizo el documental chileno de Gloria Camiruaga, *La venda* (2000), con la intención de conocer directamente de las voces de un colectivo femenino que fue torturado durante la dictadura de Pinochet sobre la tortura y los castigos de las que fueron víctimas en 1973. Doy un salto temporal y geográfico para contrastar y terminar este capítulo analizando la representación femenina endeudada en el contexto del narcotráfico con la novela del mexicano Daniel Sada, *El lenguaje del juego* (2012), para construir un panorama en el que dentro de la violencia aprendamos a distinguir que no toda ésta tiene el mismo propósito. Mientras la violencia como tortura sirve para obtener información o seguir la agenda del secuestrador, el castigo establece que estas mujeres *merecen* el dolor basándose en la idea de que éstas han cometido el gran pecado de ser mujer, de tener ambiciones que se salen de las normas patriarcales, y porque al parecer la tortura no basta para perpetuar el recuerdo de la ofensa. Comienzo pues, discutiendo algunas anotaciones que se refieren a la tortura en el contexto chileno para luego adentrarnos a la definición de castigo de Nietzsche y así tener las herramientas necesarias para analizar los productos culturales antes citados.

Para responder la pregunta que hice antes sobre las deudas que las mujeres tienen en estos contextos represivos, considero pertinente el análisis de María Rosa Olivera-Williams quien examina que la meta en el terrorismo del Estado chileno era eliminar la oposición de la militancia política utilizando la violencia como instrumento para arrebatar subjetividades y transformar los cuerpos de los detenidos en meros bultos cosificados (61). La crítica se refiere a la violencia sexual y de género como un arma que *castigaba* tanto la desviación política (la subversión⁷⁹), como la sexual y de género (el accionar que quebrantó los papeles tradicionales de género en sociedades patriarcales y nacionalistas) (62; énfasis mío). A pesar de que ambos sexos fueron víctimas de violaciones sexuales y de violencia de género, las mujeres fueron las que sufrieron una doble tortura que venía tanto del régimen militar como de sus mismos compañeros militantes quienes creían que habían sobrevivido al secuestro a cambios de favores sexuales con sus captores (65).

Asimismo, la crítica distingue una grave consecuencia de que la sociedad patriarcal diferencie entre ambos sexos dando prioridad al sujeto masculino. Dicho efecto se refiere a la condenación del cuerpo de la mujer a la vejación y la traición. Es decir, las violaciones contra la mujer parecen ser *naturales*,⁸⁰ mientras que aquellas hechas a hombres como Feliciano Cerda, uno de los pocos torturados que se ha atrevido a narrar su violación sexual durante su secuestro, cae en calidad de tabú y su confesión pasa a ser un gesto en suma valiente (26-27; énfasis en original). Olivera-Williams deja en claro que Luz Arce, la que fue prisionera y luego funcionaria

⁷⁹ Subversivo en el sentido de intentar “desestabilizar, invertir o destruir el orden social, económico o moral establecido, el Estado represor vio en los intentos de los militantes de izquierda un movimiento que tenía como fin destruir las estructuras tradicionales de la sociedad y sus códigos morales” (Olivera-Williams 65).

⁸⁰ Bernardita Llanos, al respecto, también hace notar que “la violencia sexual tiende a ser naturalizada al punto que las víctimas tienen incluso dificultades en identificar las agresiones sufridas como una forma de tortura y tienden a confundirlas como prácticas propias del machismo por lo que parece algo “normal” y no propio del ejercicio de la tortura contra las mujeres” (“Memoria y testimonio” 45).

del régimen y autora del testimonio de su tortura y colaboración en *El infierno* (1993), muestra en su relato tintes de *culpabilidad* por su cuerpo femenino (es su culpa que la violen por ser una “puta izquierdista” y luego una “puta traidora”). Por otro lado, en Cerda no recae ninguna culpa, es más, éste manifiesta que la violación sexual fue en realidad la peor de las torturas, tanto que solo después de cuarenta años logró confesarlo al mundo, frente a la seguridad de las cámaras de un programa televisado donde sabría que nadie lo podría juzgar directamente. Por otro lado, Arce se esfuerza en minimizar sus violaciones sufridas pensando que sobrevivió a peores cosas (78-80; énfasis mío).

En suma, la crítica pone de manifiesto que el cuerpo femenino está impregnado de *culpas* que deben ser *castigadas*. Mientras la mujer fue vista como una *puta* o bien como alguien que *peca* y que por esto mismo *merece* pagar a través de violaciones u otros medios que castiguen su comportamiento, los hombres son percibidos por una sociedad altamente patriarcal con una empatía extrema por haber sufrido una violación que *no merecen*, por haber sufrido un castigo *antinatural* y que no les corresponde. Si bien es cierto que podríamos decir que la violencia es violencia, también es indispensable distinguir las implicaciones que hay cuando ésta es dirigida a distintos cuerpos dejando al femenino como uno ofensor, o bien como un ente endeudado. Así, los militares o los narcotraficantes, es decir, quienes dirigen la ideología dominante pueden cobrar a sus deudoras a través de los modos que crean convenientes porque “la compensación consiste, pues, en una remisión y en un derecho a la crueldad” (Nietzsche 94).

Además, el filósofo alemán sugiere que en la relación acreedor-deudor, el castigo⁸¹ por una deuda impaga no pretende hacer responsable de sus males al culpable, sino que tiene la intención de que el responsable sufra un daño porque “todo daño tiene en algún sitio su *equivalente* y realmente se puede pagar por él, incluso aunque sea mediante un dolor que sufra el dañador” (36; énfasis en original). Es decir, los torturadores cobran las ofensas femeninas no solo para hacerlas responsables de sus “terribles” faltas, sino que las dañan mediante la imposición de dolores en extremo intensos porque consideran que estos son equivalentes a la gravedad de sus pecados. Cabe puntualizar que el dinero deviene objeto obsoleto para saldar sus deudas porque éstas no son parte de una economía de mercado, sino que solo a través de sus cuerpos y moral destrozados es posible anular sus ofensas porque ha sido a través de sus cuerpos y de sus valores que han pecado. Una vez establecido un panorama general sobre las deudas que invaden el cuerpo femenino en tiempos de represión abro el análisis sobre los principales castigos a los que se ven sujetas bajo las manos de los torturadores y que poco se ha considerado en la crítica sobre la tortura de Estado.

La venda

La venda (2000) de Gloria Camiruaga es un documental que presenta a diez mujeres,⁸² quienes fueron torturadas durante el golpe militar en Chile de 1973 frente a una cámara que se

⁸¹ Para una definición más completa del sentido del castigo o pena en la filosofía de Nietzsche véase el apartado trece de su segundo tratado en *La genealogía de la moral*. Nietzsche comprende que el sentido del término castigo es tan inseguro como accidental pues el mismo procedimiento puede ser utilizado, interpretado y corregido con propósitos enteramente distintos, así el castigo puede ser un medio para hacer inofensivo a un agente nocivo, para impedir un daño, para impedir que una perturbación se siga extendiendo, para infundir miedo, para compensar por las ventajas que el criminal ha disfrutado, como fiesta al ver un enemigo vencido, como forma de hacerle una memoria a alguien, para declarar la guerra, entre otros (116-117).

⁸² En orden de aparición: Coca Rudolphy, Gladys Díaz, Amalia Chaigneau, Cristina Chacaltana, Katia Reszczynski, Mariela Albrecht, Amanda De-Negri, Mónica Hermosilla, Nelly Pinto y Scarlett Mathieu (*La venda* 29:52).

adentra a sus espacios privados, como sus hogares, para darles la oportunidad de exponer bajo su propia voz y sus propios términos el testimonio de sus torturas. La crítica ha optado por analizar las técnicas utilizadas por Camiruaga para evidenciar los costos del desarrollo económico en Chile, y la denuncia del machismo que aun permea en este país. Por ejemplo, Bernardita Llanos analiza el método de la directora donde intercambia los testimonios femeninos con la visibilidad de la ciudad modernizada para así enfatizar en los precios que la sociedad chilena ha debido pagar por este modelo librecambista (“Memoria y testimonio” 50). Asimismo, afirma Llanos, la grabación de la fiesta de rodeo, tradición rural chilena en que varios hombres compiten violentamente por acorralar una ternera, coincide con la imagen de militares a caballo que “muestra el continuum simbólico en la concepción de la masculinidad nacional” (“Memoria y testimonio” 47). Sin duda, el principal objetivo de la directora es visibilizar con dichas imágenes que las mujeres fueron dominadas violentamente a manos de la milicia y que las tradiciones salvajes donde los hombres desean dominar a la naturaleza siguen vigentes entre los rincones de una cara y sangrienta infraestructura modernizada.

Para mi objetivo, sin embargo, recurro exclusivamente al contenido de los testimonios porque me interesa analizar de ellos aspectos de la tortura que no pertenecen a una concepción gore de ésta. Los testimonios de mujeres sobrevivientes en contextos de dictaduras, tanto la chilena como la argentina, dejan entrever temáticas que parecerían banales si se contrastan con los terroríficos métodos de tortura que dañan al cuerpo hasta convertirlo en una “masa sanguinolenta” como diría Gladys Díaz, cuyo testimonio forma parte de este documental. Me interesa considerar el testimonio de esta mujer por ser parte de aquellos compartidos por un grupo de mujeres que rápida y brevemente mencionan los efectos psicológicos de su detención y que no tienen relación directa con la intensa agresión física contra su cuerpo.

Dichos efectos causan igualmente la animalización de la mujer, es decir, son castigos que marcan no solo superficialmente el cuerpo culpable, sino también la perspectiva que se tiene de uno mismo y que no sana con facilidad como lo demuestran los testimonios de estas mujeres. Contraria a la tortura donde el victimario le dedica toda la atención al cuerpo, estos castigos son ocasionados por el descuido y abandono de éste. He denominado este castigo como el binomio limpieza/suciedad/, el cual se hace presente tanto en la ficción como en el testimonio para afirmar que dichos estados violentan, más allá del cuerpo, la personalidad de la mujer. Asimismo, propongo que su presencia ultraja el honor femenino, pues todas las mujeres que se refieren a este binomio logran expresarlo con tal vergüenza que convierten sus derechos humanos en supuestos banales deseos femeninos. Finalizo respondiendo esta pregunta: ¿de qué manera la imposición a un estado de suciedad puede ser una materialización de la idea dictatorial y machista de la mujer puta o sucia ideológicamente?

En el documental, Gladys Díaz argumenta que el estado de suciedad a la que fue sentenciada en cautiverio la despojó de toda *arrogancia*. Vale la pena incluir parte de su testimonio cuando se refiere a esta pérdida porque representa el pensamiento de una mujer que antes no suponía que su cuidado personal básico fuera pecado, y que solo después de la tortura descubrió la humildad. El problema de la imposición de un estado de alta suciedad que aplicó la dictadura como castigo es que convierte el derecho humano de la preservación del cuerpo, en un pecado capital anclado a la soberbia. Es decir, la dictadura redefinió el valor de la limpieza y lo ultrajó para convertirlo en un pecado adjudicado al cuerpo femenino:

Creo que perdí la arrogancia, era una joven muy arrogante. Cuando tú estás en un lugar en el que durante tres meses no te dejan bañarte, en el que no te dejan lavar el pelo, en que no te pasan absolutamente nada para que protejas de tu menstruación... Cuando tú te

tienes que lavar con un cepillo de dientes que ya prácticamente no tiene cerdas y es el mismo cepillo con el que diez o doce personas se lavan... Cuando tú tienes que comer con la mano porque no te pasan cuchara, ni cuchillo, cuando tú aceptas esa condición para poder sobrevivir, tú pierdes la arrogancia, evidentemente que la pierdes. (*La venda* 18:07)

Las expresiones faciales de Diaz indican una vergüenza por haber sido una joven muy “arrogante” y solo cuando menciona las privaciones higiénicas a las que se vio expuesta y el resultado de humildad que viene con esta situación, es que hay en su semblante una expresión de redención. Como indica Olivera-Williams “el reconocimiento de la violencia sexual y de género como un crimen de lesa humanidad y una de las violaciones de los derechos humanos es un gran avance para las mujeres” (27). Sin embargo, reconocer otras formas de castigos contra el cuerpo femenino es de vital importancia para lograr entender la imagen femenina que fue reconfigurada por la milicia. Asimismo, hacer visible la violación del derecho a la higiene durante los secuestros de la dictadura es indispensable para comprender cuáles son las marcas que los sobrevivientes siguen llevando consigo y así seguir avanzando en el descubrimiento de los niveles y formas de tortura y castigo que se cometieron durante este periodo de represión.

En la actualidad, en el mundo se sigue luchando por el derecho a la higiene menstrual y al saneamiento debido a la poca visibilidad que hay de este derecho y las consecuencias en la dignidad humana al ser violado. Actualmente, mil millones de personas en el mundo practican sus actos de defecación al aire libre y esto se ha visto vinculado, en un sentido de salubridad, a la desnutrición, problemas de crecimiento, aumento de diarreas, entre otros problemas (“El saneamiento”). Amanda Klasing, investigadora de los derechos de la mujer en Human Rights Watch, indica que poder manejar las funciones corporales es clave para la dignidad humana “además de ser un agravio en el plano personal, la carencia de saneamiento afecta de manera

significativa otros derechos humanos, como la salud y la igualdad de género” (“El saneamiento”). En referencia a este último aspecto, la investigadora condena la poca comprensión de aquellos que definen políticas y administran programas para entender el impacto que el ciclo menstrual de una mujer puede tener en su vida si no tiene lo necesario para manejarlo, por ejemplo, el quedarse en casa durante periodos escolares o haber sido expulsadas por sus familias en culturas donde esta función biológica es vista como tabú (“La higiene menstrual”). Es decir, aún en la actualidad las mujeres en libertad son víctimas de estos agravios y víctimas también de la poca visibilidad en las agendas sociales, burocráticas y de los defensores de derechos. Las consecuencias de la anulación de este derecho es una cuenta aún pendiente, y el descubrir cuales son los resultados de esta violación en aquellas que fueron secuestradas durante la dictadura de Pinochet es lo que mantengo en mente en esta sección.

Con el testimonio de Díaz podemos apreciar que el deseo de limpieza viene como una consecuencia de la tortura extrema, sin embargo, en otros testimonios y ficciones de este periodo se deja ver la vergüenza femenina en otros momentos como el inicio de sus secuestros donde se piensa en la estética de sus cuerpos o al enfrentarse a las funciones biológicas de sus torturadores. Tomemos como ejemplo el testimonio de una de las víctimas en el documental argentino *Cazadores de utopías* (1996) de David Blaustein donde Graciela Daleo relata que, en su detención, una de las primeras ideas que llegaron a su mente fue que no tenía las piernas depiladas y que supo al llegar al lugar de su secuestro que otra mujer pensó lo mismo. Esta mujer expone, casi a manera de justificación, el hecho de que es increíble que en momentos de extremo estrés se piense en temas tan banales como el vello corporal.

Es interesante que la crítica Betina Kaplan compare su testimonio con el de otro sobreviviente del documental llamado Luis Salinas que define su tortura como “el momento de

mayores transacciones políticas: qué se dice, qué no se dice, qué quieren que uno diga y que no va a decir uno” (109). Para Kaplan el contraste de ambos testimonios funciona como un reflejo de la división de género, pues mientras Daleo piensa en su intimidad y en un “hecho *trivial* ligado a la *vanidad* femenina”, Salinas piensa en la tortura como acto político (109; énfasis míos). Finaliza argumentando que “la voz de la mujer centra su relato en el sufrimiento de la represión, en sentimientos, en subjetividades y experiencias personales”, mientras la voz masculina lo centra “en la épica de la lucha política” (109). Concuerdo medianamente con Kaplan, pues sin duda resulta productivo estudiar las cargas emotivas que dividen a los testimonios desde una perspectiva de género, sin embargo, no me parece acertado referirse a la narración sobre el cuidado del cuerpo femenino interrumpido y la estética expuesta a merced de los torturadores como una narración trivial ligada a la vanidad femenina. Más bien debemos dejar en claro que el estudiar cómo los victimarios se aprovechan de las necesidades de la mujer que generalmente no comparte el género masculino resulta productivo para entender los medios por los cuales los militares pudieron entrar a destruir el cuerpo y la dignidad femeninos.

En la ficción podemos referirnos a la obra de teatro de Dorfman, donde Paulina también se refiere al olor de su secuestrador y a lo increíble que le parecía que esto tuviera importancia para ella, que se pudiera fijar en eso y no en la situación de secuestro que estaba viviendo: “tenía olor a ajo. No me sorprendió que tuviera ese olor, sino que a mí me importara, que me fijara en eso, que pensara en el almuerzo que él acababa de comerse” (Dorfman 70). La referencia a los olores que llaman más la atención en esta situación no debe ser considerada como algo que devalúe el contenido de los testimonios o de la ficción. Más bien, debemos reflexionar en que las mujeres que narran estos hechos están percibiendo la invasión de su espacio personal, de su intimidad, y la suspensión inmediata de sus derechos para dirigir su propio cuerpo. Todo

mientras intentan superar el trauma de experimentar la ceguera temporal provocada por las vendas que les colocaban al momento de su secuestro y que incluso muchas veces olían a sangre seca. Asimismo, la narración del descuido del cuerpo dentro de los edificios de tortura enfoca los precios que dichas mujeres debieron pagar para tener un poco de control sobre su cuerpo. Luz Arce, por ejemplo, en su testimonio *El Infierno* (1993), menciona que a pesar de la violación sexual que venía anclada al dirigirse al baño estando en el hospital, no dejaba de asistir a su ducha porque no quería renunciar a su deseo de limpieza.

El binomio limpieza/suciedad se menciona siempre apenas en unas líneas, y su narración se encuentra envuelta en sentimientos como el del arrepentimiento en Díaz, de auto ridiculización como en la víctima del documental *Cazadores*, de incredulidad como en el discurso de Paulina y de pecaminosidad en el testimonio de Arce. Todas estas reacciones ante este binomio parecerían indicar que a estas mujeres les han fragmentado su personalidad y las han hecho sentir culpables, de alguna u otra manera, por querer seguir manteniendo su derecho a la higiene, su derecho a no tener que mostrar su cuerpo como no quieren, su derecho a no tener que oler a nadie, su derecho a tener control sobre lo único que podían en ese momento, su cuerpo. Después de ser libres, su misma narración está tejida con hilos impregnados de supuesta arrogancia, de banalidad, de superficialidad impuestos por la misma fuente que las ha torturado en todos los niveles. Este castigo, como bien afirma Nietzsche, no sirvió para responsabilizar a la mujer endeudada con las tradiciones y la sociedad patriarcal. Este castigo funciona enteramente para dañar la psique femenina, y es tan grande el agravio que las víctimas pueden narrar victoriosamente la supervivencia a la extrema tortura a la que fueron expuestas, pero nunca libremente de sus deseos “banales” porque comparados con los “verdaderos” problemas que eran la justicia social, la traición ideológica y, por supuesto, la tortura corporal, la “arrogancia” no

vale nada, más bien, avergüenza. ¿Hasta qué punto entonces, la internalización de este castigo en las mujeres torturadas es una materialización de los insultos patriarcales que las denomina como putas, o bien, sucias ideológicamente?

El libro *Putas y guerrilleras: Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente* (2014) de Miriam Lewin y Olga Wornat se especializa en identificar las razones por las cuales las mujeres fueron juzgadas de “putas” y visibiliza los testimonios de mujeres torturadas durante la dictadura argentina. Los reclamos de Lewin se basan en la idea de que una mujer es condenada por usar sus cuerpos o los deseos del otro como instrumento de manipulación o de salvación, actos que también fueron ejecutados por hombres.⁸³ Sin embargo, “satisfacer a la mujerona uniformada, aunque repugnante, no constituye una afrenta” a la virilidad en el género masculino, al contrario, la sociedad considera un verdadero macho al hombre que aún desnutrido o consumido puede satisfacer a la mujer que lo tortura (Lewin y Wornat). La situación de la mujer era peor que la del hombre, porque estos no eran condenados ni juzgados ni cuestionados sobre los modos en que su cuerpo fue ultrajado, modificado, o cosificado como objeto negociable en la transacción entre torturador y víctima. Las mujeres militantes eran designadas como prostitutas y deladoras porque habían traicionado doblemente su mandato como mujeres: el de la sociedad y el de la organización en que militaban (Lewin). Las mujeres estaban sucias ideológica y moralmente para la sociedad aun cuando por fin habían sido liberadas, pero el castigo que les impedía la higiene dentro de esos campos de tortura les recordaría constantemente que alguna vez fueron unas putas pecadoras al grado que esta tortura afectaría permanentemente la perspectiva de sí mismas.

⁸³ Utilizo la edición Grupo Editorial Planeta S.A.I.C, 2014 en formato Kindle.

Para Miriam Lewin, aquel que volvía del infierno de la tortura regresaba no solo con heridas visibles e invisibles, “sino en un halo ominoso. *Estaba contaminado*” (énfasis mío). Tal como indica la crítica, ambos géneros estaban “contaminados”. Su referencia a dicho estado se refiere al recuerdo de los precios que habían pagado por seguir vivos y que a su vez los habían despojado de dignidad y provisto de culpa por sus acciones para conseguir la libertad. Sin embargo, considero que esta metáfora viene muy bien al aludir la contaminación corporal de la que he hablado en relación con la transgresión moral de la que fue víctima el género femenino, especialmente.

Para Bernardita Llanos, muchos de los testimonios de la dictadura dejan ver la tríada guerrillera/prostituta/traidora convertida en una “representación neonaturalista que recicla el significante prostituta para condenar moralmente a la militante, frenar y finalmente erradicar la emancipación e identidad política que ha asumido” (“Testimonio” 148). Quiero añadir a esta tríada el término endeudada, porque debemos aceptar que los militares mantenían la idea de que estas mujeres tenían que *pagar* por su rebeldía y así distinguir la tortura de los castigos contra la mujer. Los castigos a los que me he referido han sido los principales medios para condenarla por salirse de la norma de género impuesta por estos principios patriarcales autoritarios, pero también para avergonzarla, para hacerles creer que sus derechos son en realidad deseos banales, para fracturar su “alma femenina” que debe ser *recuperada* como menciona una de las mujeres en *La venda*. La autoridad dejó en estas mujeres una insignia para recordarles a través del binomio limpieza/suciedad que, si una mujer se atreve a adentrarse al mundo patriarcal, es por seguro que va a ensuciarse física y moralmente. Por lo tanto, encuentro una relación entre las extremas situaciones de descuido corporal y suciedad a las que fueron sometidas estas víctimas con la materialización de dichas conceptualizaciones degradantes. En conclusión, a la mujer no

solo se le intentaba castigar su rebeldía política, sino que parte de su destrucción fue mantenerla en un estado de suciedad absoluta como recordatorio de su atrevida pecaminosidad.

Como última consideración, sugiero que, a través de la temática de limpieza y suciedad, algunos autores han encontrado una puerta para adentrarse a una crítica más allá de la evidente problematización que encarna esta situación. Así, en la novela de Fontaine los torturadores muchas veces son representados como seres sucios que, teniendo la oportunidad de asearse, huelen mal y descuidan su imagen. Esta condición iguala los estados de precariedad que se viven en esta dictadura y que posibilita hacer una crítica a los torturadores quienes realmente no logran entender su similitud con las víctimas en cuanto a su estado de vulnerabilidad. Aunque esta condición antihigiénica podría ser analizada como un recurso descriptivo para crear una imagen de monstruosidad, es igualmente posible aceptar que sirve para evidenciar que estos seres humanos están siendo devorados y destruidos por el mismo evento: la dictadura.

El contraste entre limpieza y suciedad me interesó en especial en *La venda* por la manera en la que está fuertemente contrastado entre pasado y presente. La elección de la directora por recibir los testimonios desde el hogar, desde salas limpias y bien organizadas que parecen oficinas, o desde un patio con una mesa donde las mujeres comparten abundantes alimentos y bebidas, me parece un recurso estilístico con alto grado de significación. Con esto, es posible argumentar que la directora resalta la mejoría de la feminidad de las víctimas, así como su plenitud física y sentimental. Sin embargo, el hecho de que este tema haya sido mencionado solo por una de las diez mujeres, parece recalcar que este binomio que involucra la belleza, la menstruación, la abundancia de vello, entre otros, sigue pareciendo un tabú que no permite deshacerse por completo del trauma ocasionado en la dictadura no a través del dolor, sino del abandono de cuerpo-víctima.

Dañar o castigar a través de la suciedad a todas las mujeres endeudadas, tal como Nietzsche afirma es raro: “aclarémonos la lógica de toda esta forma de compensación: es bastante extraña” (94). Que un acreedor quiera cobrar la deuda que tiene con ese sujeto inferior imposibilitado para pagar con dinero, tierra o posesiones haciéndolo a través del dolor de éste, reafirma un *sentimiento de bienestar*, la sensación de experimentar que le es lícito descargar su poder sin reparo alguno (94; énfasis en original). Esta experiencia fue la que vivieron y aún viven los representantes de la represión. De acuerdo con la filosofía nietzscheana sobre el deudor, podemos entender que la mujer fuera de la ley, la militante o la que va en contra de la ideología predominante, es una infractora, una criminal, es una deudora que “no solo no devuelve las ventajas y anticipos que se le dieron, sino que incluso atenta contra su acreedor: por ello a partir de ahora no solo pierde, como es justo, todos aquellos bienes y ventajas, -ahora, antes bien, se le recuerda *la importancia que tales bienes poseen*” (104; énfasis en original). Estos bienes que durante su cautiverio las mujeres recordaban -el poder depilarse, el oler aromas agradables, el tener lo necesario para higienizarse- son los bienes que sus acreedores les arrebatan, injustamente. Su recuerdo llega a la mente porque es un castigo con esta finalidad, es el pago de una deuda que tienen ante la sociedad que se ha visto ofendida por el pecado femenino de aquellas que han infringido el contrato de ser mujeres tradicionales.

La mención ficcional y testimonial de estos malinterpretados recuerdos que han sido condenados por críticos y por ellas mismas como banales o triviales, como referentes a la vanidad y arrogancia femenina, no deben ser englobados como parte de la tortura o como pensamientos inoportunos. Estos, más bien, son castigos que condenan al cuerpo femenino y es de vital importancia aprender a diferenciar y a desestigmatizar, e incluso a enseñar que estos pensamientos que bombardean la mente de una mujer en una situación de alto estrés no son

causa de vergüenza por no pensar política o analíticamente. En cambio, visibilizar estos pensamientos, estos castigos, debe ser una tarea constante para el avance del entendimiento sobre cómo el proceso de un secuestro, desde su comienzo hasta la liberación de la víctima violenta a quienes son condenadas como las pecadoras, las culpables, las ofensoras.

El lenguaje del juego

Avancemos ahora al panorama mexicano, donde obligaciones no faltan y las mujeres acusadas de putas y ofensoras es un estigma que permanece también intrincado en la sociedad. La novela que analizaré en esta última sección vale como un manifiesto para la demostración de México como una dictadura, una dictadura liderada por el narco. *El lenguaje del juego* de Daniel Sada describe un panorama donde la represión ejercida contra la sociedad por dicho crimen es un espejo deformado de la dictadura vivida en sus países vecinos del cono sur. Si la realidad según Slavoj Žižek es esa “realidad social de las personas implicadas en la interacción y en los procesos productivos, mientras que lo ‘Real’ es la lógica espectral, inexorable y ‘abstracta’ del capital que determina lo que ocurre en la realidad social” (*Sobre la violencia* 23-24), entonces, lo que importa en México es el capitalismo gore a manos del narcotráfico, más no la dictadura que provoca y bajo la cual la sociedad está viviendo. Pero esta última debe ser analizada porque su repercusión en la vida cotidiana mexicana, y en las mujeres víctimas de esta, es una realidad ya permanente. El filósofo esloveno ejemplifica esta diferencia conceptual afirmando que la realidad de un país puede indicar desorden o deterioro ecológico, pero los informes económicos consideran la economía financieramente sana y esto basta porque esto es lo real (*Sobre la violencia* 24). En México, el capitalismo gore es estable e incluso fructífero, pero la dictadura que está creando en México es negada, escondida, y rechazada.

La democracia, según la página del Gobierno de México, es una condición que va más allá de la perspectiva electoral, es “un sistema que promueve y permite el respeto irrestricto de los derechos y libertades de las personas” y continúa enlistando ideales que se refieren a la creación de oportunidades equitativas, la lucha contra la pobreza, o sus participaciones en la ONU, la OEA, entre otros. Sin embargo, la democracia en México ha permitido la creación de una dictadura del narco.⁸⁴ Es el Estado de derecho, irónicamente, el responsable de permitir que el crimen organizado sea el causante de una represión que nada dista de las actuaciones militares durante las dictaduras argentina o chilena donde se secuestraba, se asesinaba o se censuraba la prensa. No sorprende que en enero del 2016 en la presentación del informe de Amnistía Internacional sobre los desaparecidos en México ““Un trato de indolencia”: La respuesta del Estado frente a la desaparición de personas en México” haya sido Estela de Carlotto, activista argentina y presidenta de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo, quien haya condenado al narcotráfico como “la dictadura de México” y el responsable de los crímenes de lesa humanidad en el país (“El narco”). La activista compara el Estado terrorista argentino responsable de las desapariciones, asesinatos y secuestros con el Estado democrático mexicano “responsable de cualquier privación ilegítima de la libertad, de las torturas y los asesinatos” (“El narco”).

Las páginas de la novela de Daniel Sada están repletas de la realidad y de lo Real en México. Así encontramos cómo la sociedad vive bajo un “terror cotidiano siempre latente y turbio” (Sada 61)⁸⁵ viendo cuerpos colgados en árboles como espectáculos sombríos, pero también la eliminación y la nueva creación de carteles que dirigen el rumbo económico (80), político (70), religioso (118), e incluso geográfico (116) de Mágico, como designa Sada a

⁸⁴ Justamente Sada hace énfasis en el poder del narcotráfico para dirigir la democracia del país, ellos eligen los candidatos que se amolden a su agenda porque no piensan permitir jamás experimentos políticos.

⁸⁵ Utilizo aquí la edición de Anagrama del 2012.

México.⁸⁶ La trama de la novela se basa en seguirle los pasos a una familia del norte que crece económicamente a través de un restaurante fundado con el dinero que Valente, el padre de familia, ha logrado ahorrar en sus continuos viajes a los Estados Unidos. La familia se conforma por un hijo, Candelario, una hija, Martina, y la madre, Yolanda. Su historia se entrelaza con la del pueblo de San Gregorio, las peleas de los carteles por el territorio nacional y finalmente la huida del seno familiar de Candelario y Martina hacia el hoyo negro del narco.⁸⁷ Enfocaré mi análisis en este último personaje, puesto que analizar las deudas masculinas encarnadas en Candelario sería un análisis más común e incluso algo repetitivo al que he hecho en el capítulo 1 de este proyecto con el caso del Artista en *Trabajos del reino*. Sin embargo, la presencia femenina en este contexto ha sido descartada por los principales críticos de esta novela, que por cierto es un colectivo bastante escaso, y lo considero indispensable para visibilizar la violencia que atrae la represión del narco relacionada a la economía ética en la novela.

Si las “putas” en las dictaduras del Cono Sur fueron aquellas mujeres que se adentraron al contexto patriarcal para romper los estereotipos femeninos inculcados por las tradiciones sociales, el caso mexicano no dista mucho de esta definición. Sin embargo, es necesario estudiar su presencia en la dictadura del narco para ofrecer nuevas perspectivas a la tarea de conceptualizar la violencia de género en torno a la economía ética y de mercado de cada país. Para entender quiénes son las “putas” en el México contemporáneo, es preciso ofrecer primero un panorama del lugar de las mujeres en la realidad social del país. Elsa Ivette Jiménez Valdez

⁸⁶ El pueblo mejora en cuanto a su economía pues “la mercancía circulaba y el poder adquisitivo de la gente creció un poco.” El cartel nuevo asesina al alcalde Anastasio Contreras quien quiso frenar sus actividades para poner uno en el “poder” que acatará sus designios. Religiosamente, la iglesia abre sus puertas y circulan más creyentes esperando que la paz vuelva al pueblo San Gregorio. Y quizá la tesis más atrevida de Sada es que “si cada capo respetara la zona de los otros capos, se conocería (con creces) la paz en la tierra” (116).

⁸⁷ Christian Sperling considera que *El lenguaje del juego* sugiere que “en el México actual, los valores familiares tradicionales son un fundamento frágil para el potencial seductor que significa el narcotráfico” (145).

enlista las razones por las cuales las mujeres deciden incorporarse al mundo de las drogas. Estas se pueden resumir al hecho de vincularse sentimentalmente con narcos y sicarios con el fin de trabajar en operaciones como el traslado de droga, otras simplemente lo hacen por necesidad monetaria, algunas otras porque ya eran parte de la familia de algún hombre en este negocio, están también aquellas que han sido seducidas por los objetos característicos de la narcocultura como joyas, autos, ropa de marcas internacionales, etc. y por último debido al estereotipo de madre-esposa que “acepta sacrificarse por amor”, un estereotipo tan arraigado culturalmente en las mujeres que “se vuelve una razón por la que muchas aceptan enfrentar cargos o realizar acciones de alto riesgo” (112).

Esta última categoría presente en el narcotráfico, afirma la crítica, es la que construye su propia identidad en función a las necesidades de los hombres a su alrededor “la figura de la madre-esposa abnegada, dócil, sufrida, la que protege, que se sacrifica por el bienestar de los demás” (113). Este prototipo de mujer ha sido también estudiado por José Manuel Valenzuela quien sugiere que “la mujer sacrificada es la que se niega para servir a su macho, la que acepta en silencio su invisibilidad y se conforma con el pago gratificante de saber que su destino en la vida es servir a otros [...] condición límite del autoabandono, ‘la mujer sacrificable se juega la vida por su hombre’” (cit. en Jiménez Valdez 113). Lo interesante de la novela de Sada es la manera que engloba estas construcciones en la evolución de la joven Martina para personificar esta problemática en la mujer mexicana.

Martina se define como una joven que antes de la llegada del narco al pueblo, “no tenía en mente su propia independencia” (42), pero que “siempre estaba dispuesta a sorprenderse” (49). Es solo a partir de la estrambótica llegada de la narcocultura en contraste con la tranquilidad del pueblo desértico de San Gregorio, es decir, el desfile de autos de lujos, los

hombres poderosos con armas que amenazan a través de un lenguaje machista a su propio padre al que no quieren pagar por su consumo en la pizzería, que Martina comienza a tener “ambiciones rompedoras” (74) pues “su vida se estaba encajonando” (75). Tanto con Martina, como con su hermano Candelario, Sada establece al narcotráfico como un espectáculo que atrae a compradores de imágenes, imágenes de poder y riqueza. Para entender por qué es tan fácil caer en la tentación del narco, pensemos en Guy Debord, quien analizaba al espectáculo como el modelo de la vida socialmente dominante “bajo todas sus formas particulares, información o *propaganda*, *publicidad* o consumo directo de diversiones” (énfasis mío).

Asimismo, Debord aseguró que “el lenguaje espectacular está constituido por *signos* de la producción reinante”, siendo la producción reinante, en este caso, la narcocultura significada con autos BMWs, armas brillantes, etc. A su vez, Debord aclara que “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”. Es decir, los BMWs, las armas, las prendas, en fin, las imágenes de la narcocultura no son las que crean el espectáculo del narco, (todos estos objetos están en manos de millones de personas alrededor del mundo), más bien son cómo estos objetos le designan al hombre mexicano el papel de macho atractivo y extraño para el contexto aburrido, empobrecido, y ruin de San Gregorio.

Considero que tanto la dictadura del narcotráfico, como las dictaduras militares sureñas han sido espectáculos que suponen una premonición al crecimiento económico en exceso. Sin embargo, en el caso mexicano, las mujeres consumen por su propia cuenta esta propaganda, mientras que en el Cono Sur, éstas fueron secuestradas y torturadas por negarse a creer en este “espectáculo”, de hecho, por intentar combatirlo. ¿No es ilógico entonces, que estas mujeres sean igualmente estigmatizadas como “putas”? ¿Cuáles son los factores que las condenan a ser las grandes ofensoras de su sociedad? ¿Por qué ambos colectivos femeninos, ya sea por querer estar

y también por no querer estar dentro del espacio patriarcal hegemónico son culpables de sus deseos? Más aún, mientras los hombres son los valientes machos que se adentran a este mundo de lujos, en el caso mexicano, o los valientes machos que luchan contra estas imposiciones, en el caso sureño, ¿por qué la mujer pierde valor en cualquier condición que se encuentre, voluntaria o secuestrada, mientras que el hombre siempre enaltece su valor y honor? Propongo que todo tiene que ver con estimaciones biológicas, propias y ajenas, a las que estas mujeres están condenas a sufrir.

Martina se niega a ser la misma joven miedosa, obediente, cobarde, acomodada y resignada que ha sido, sin embargo, la ideología patriarcal está tan arraigada a su pensamiento que decide que solo a través de un hombre “positivo, viajero, aventurero” puede salir de su hogar. Por tanto, tenía que aprender a sacarle jugo a su belleza, entonces se hace un examen de cabello, de senos, de cuello, de nariz, y listo: “la coquetería como herramienta” (76).

Destaquemos que Sada coloca a ambos géneros, representados por los hermanos, como víctimas del espectáculo de la narcocultura. Sin embargo, las herramientas con las que entran estos dos hermanos al negocio son distintas, pues mientras Candelario se adentra a través del trabajo duro (se convierte en sirviente de los capos en poder y gradualmente sube la escala jerárquica de los negocios), Martina se adentra con la coquetería, con su cuerpo y es solo para “venderse” (88), no para trabajar en este negocio. Es por esto por lo que a Martina le toca el reclamo de su propia madre quien le recrimina sus constantes pláticas con todos los hombres en la pizzería y la llama con coraje “puta” (88), mientras que a Candelario no se le recrimina que haya sido el primero en abandonar, sin previo aviso, el seno familiar.

Martina pronto encuentra comprador, Íñigo, un joven que la obliga a salir con ella sin darle opción de decirle que no. La joven sabe que es su boleto de independencia y se va con él

repentinamente, mirando con desdén a su familia. Con su huida, Martina destruye simbólicamente el orden social y vigente que representan los padres. En la sociedad mexicana, de acuerdo con Peter Von Matt, que la joven rompa el núcleo familiar “nos permite reconstruir una genealogía de la moral operante, así como puede indicar la irrupción de un nuevo orden o concluir legitimando el orden vigente” (cit. en Sperling 133). Es decir, esta es una mujer que violenta las tradiciones mexicanas familiares y que con su huida deja en claro su ahora incursión a las nuevas condiciones hegemónicas que representa el narcotráfico. Se sale de la moral encarnada por su madre, quien ha aceptado vivir al lado de un esposo que no la toma en cuenta en las decisiones económicas de la familia, pero que juzga a su hija de puta cuando ésta no abandona el hogar a través del matrimonio como lo demanda la tradición patriarcal mexicana.

Sin embargo, el “nuevo orden vigente” pronto le muestra la oscuridad que representa. Íñigo golpea constantemente a Martina por cualquier motivo en el que falle como mujer cuya existencia se debe al placer masculino. La primera golpiza ocurre cuando ésta le tira accidentalmente el plato de comida. El sicario muestra su verdadero carácter muy pronto y el amor se les termina (130). Martina, mostrando inteligencia a la situación de secuestro en que se ha tornado su estancia con el hombre, prefiere aguantar y olvidar porque también prefería gozar la mansión en la que vivía acorralada. Las mujeres son compradas por el narcotráfico y con esto se concreta la idea de pertenencia (Jiménez 121). Íñigo la había adquirido con dinero y por esto le comienza a prohibir que regrese a la pizzería a ver a sus padres. Por otro lado, a estos los obliga a rogar para volver a ver a su hija, pero el sicario, sabiendo el poder que tenía ahora ante el padre y ante cualquier hombre, excepto su jefe, le prohíbe a Martina andar sola sin él. Entonces, ambos se van de ese “núcleo tan propenso al abuso” (138) como se refiere Íñigo a la

familia de Martina, delimitando finalmente la nueva única obligación de ésta: ser su mujer exclusivamente.

La conversión final de Martina en la mujer sacrificial a la que se refieren tanto Jiménez como Valenzuela concluye en la decisión de esta joven de formar una familia con Íñigo, creyendo que este nuevo parentesco entre ellos le evitaría la muerte a golpes y lo volvería dócil ante la idea de la paternidad.⁸⁸ Sin embargo, el sicario la desvaloriza ante lo único que originalmente había valorado en ella -su cuerpo- pues le reprocha que ni siquiera se le antoja tener relaciones sexuales con ella y que su nueva función sería únicamente la de cocinarle (153). Finalmente, Martina, en un intento por recuperar su dignidad, lo enfrenta gritándole que si vuelve a golpearla se irá de ese hogar. Íñigo verbaliza la realidad en la que vivía su prisionera: “tú no te vas, pendeja. Tú me perteneces” mientras la golpea y finalmente le dispara cuatro veces (154). Su cadáver es arrojado desde un acantilado hasta que el jefe de Íñigo le arrebató bajo tortura el lugar en donde dejó a Martina, quien era la hija de su amigo pizzero pues logró llegar a buenos acuerdos con él y es en esto en lo que se ha basado la amistad entre ellos.

El valor de Martina se mide en un “buen aporte de dinero para quedar a mano ¡tal vez sí!” que le ofrece el capo quien era jefe de Íñigo, al padre de Martina, aunado a la certeza de su asesinato (174). El capo se confiesa ante el padre de familia como si este último fuera un sacerdote del cual esperaba “una gran penitencia que desde luego nunca iba a cumplir” (175). Es decir, los hombres logran encontrar el precio del cuerpo de Martina y son los que finalmente obtienen algún beneficio a partir de su muerte. Los hombres en este contexto son los principales tasadores del cuerpo femenino, y la única mujer que también la estima biológicamente, es decir

⁸⁸ Esta idea también ha sido notada por Sperling quien propone que Martina proyecta la fundación de una familia, de acuerdo con las pautas familiares tradicionales, para contrarrestar la violencia doméstica a la que está siendo expuesta con Íñigo (140).

su propia madre, quien a su vez se encuentra enraizada culturalmente al machismo inherente de la cultura mexicana, es quien la condena originalmente como una “puta” al ver cómo utiliza su cuerpo para independizarse.

Christian Sperling sugiere que las novelas del narco “operan con base en presuposiciones sobre la normalidad, para transgredirla y entretener a los lectores con intensos momentos de shock” (132). La normalidad en la novela de Sada se encuentra anclada en la familia, en los roles de género, en la descripción de la economía de un pequeño pueblo mexicano, pero considero que la inclusión del narco ya no configura un momento de shock, es más, éste ha comenzado a formar parte de dicha normalidad. El narcoterrorismo es una realidad social que se ha sabido homogenizar con los personajes al grado de ser el nuevo orden que los valora y los dirige. Aún dentro de esta dictadura mexicana hay jerarquías que todos los ciudadanos mexicanos hemos aprendido a interpretar. Hay un ejercicio de poder vertical en donde las frustraciones de los capos, según Jiménez, “se descargan contra la persona que se encuentra abajo en la escala jerárquica, la que tiene menos posibilidades de defenderse y a quien se percibe como más débil, además contra quien se puede ejercer un daño con total impunidad, debido a la creencia de que les pertenece por derecho natural” (108). Por supuesto, bajo esta escalera de poder, se encuentran, en el último peldaño, a las mujeres.

Conclusiones

La representación de la violencia en la literatura sobre tiempos represivos como las dictaduras o el narcotráfico alude, comúnmente, a los hechos más característicos de estos movimientos sociales tales como las torturas, los secuestros, las desapariciones, los desmembramientos, y las violaciones sexuales. Usualmente, se niega, tal vez sin intención, el

carácter prometedor que hay en el estudio de una dictadura que germina en estos contextos y que se refiere a las deudas que transforman los destinos de sus víctimas en caminos enraizados que les impiden su completa liberación. Mi objetivo en este capítulo fue resaltar la importancia de una atención crítica que examine la formación de un endeudamiento colectivo hasta las víctimas doblemente violentadas por la dictadura del deber, es decir, las mujeres.

Tuve que comenzar este análisis con *El desierto*, la ficción endeudada que me abrió camino al entendimiento del poder de las deudas en la sociedad coaccionada por la dictadura chilena, pues era lo justo, no solo por este hecho, sino porque presenta a un pueblo entero como un ente endeudado. En esta novela, los personajes han sido juzgados entre sí dentro de la ficción, pero también fuera de ella. Su inacción y su silencio han sido suficientes para condenar a este colectivo como un colaborador más de la dictadura. Sin embargo, quise replantearme el argumento más citado en la crítica literaria que condena su accionar como una culpa colectiva, para ofrecer una nueva perspectiva donde sean las obligaciones de callar, de cumplir y de ensordecirse las que causen un endeudamiento colectivo que desemboca en la transformación de victimarios de una joven jueza.

El desierto también permite comenzar a asentar el hecho de que las mujeres son las que reciben el golpe más fuerte de esta dictadura. Los deberes de esta jueza no se limitan a aquellos que el género masculino tuvo que soportar, los cuales se resumían en la transformación de su ideología religiosa, encarnado en el padre Penna, o profesional con el personaje del doctor Ordoñez. Al cuerpo femenino se le suman los deberes sexuales que devalúan su valor como jueza, como mujer, y como madre. Asimismo, Laura es tasada no solo por distintos agentes, sino por dos generaciones, a la que ella pertenece y la siguiente que incluye a su propia hija.

Propuse que esta mujer ha sido escrita para satisfacer. Sus deberes se encuentran en el plano sexual frente a su torturador dentro de la ficción, y en un plano monetario frente a su propio creador fuera de ella. El precio de vivir endeudada es que Laura se fragmenta hasta terminar en un fantasma que a veces le recuerda lo que alguna vez fue. Durante toda la ficción, esta mujer se mueve enraizada a un pasado repleto de obligaciones incluso consigo misma y por tanto busca su camino para saldar sus cuentas. Solo al final, su autor la libera de deudas permitiendo que esta mujer entregue a su torturador a una sociedad hambrienta de justicia, pero no la agencia para ser ella misma la que decida su destino, sino que deja esta tarea en manos de su esposo que divaga sobre lo que esta mujer pudo o no hacer.

Con la idea de entender cuáles son los modos en que los escritores permiten agenciar a sus personajes dentro de este mundo de deudas, estudié una comparación entre las obras de los autores Fátima Sime y Ariel Dorfman. Mediante temas claves como la representación de la familia, las relaciones amorosas, y la resolución que cada protagonista le da al dilema ético entre ser víctima completa o victimaria de su torturador descubrí que mientras Sime ofrece una satisfacción femenina como recurso para ofrecer una liberación simbólica del trauma pasado, Dorfman prefiere satisfacer exclusivamente al género masculino.

Asimismo, un estudio paralelo de estas obras me permitió esbozar los recursos literarios que cada autor prefiere para generar conciencia sobre la tortura y la formación de las relaciones entre víctima y victimario. Si bien, en ambas novelas se formula el síndrome de Estocolmo, famoso y preferido por los autores de las novelas de la dictadura, cada autor elige representarlo de distinta manera. Cabe destacar que la ética detrás de la preferencia por la inclusión de este síndrome en la producción literaria sobre contextos represivos se ve comprometida desde el momento en que este síndrome ni siquiera es reconocido por la Asociación Americana de

Psiquiatría, o por la Organización Mundial de la salud. Tampoco por el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales, ni por la Clasificación Internacional de Enfermedades. Incluso su etiología es desconocida (Bilbija “Argentina, Estocolmo” 461).

Sime se deslinda de las letras masculinas porque aprovecha los momentos de tortura para animalizar al victimario, no a la víctima. Asimismo, la autora enfatiza en el precio que paga el cuerpo femenino, el cual no solo se basa en el dolor de la tortura y la violación, sino que pone especial atención a los sentidos para representar el sufrimiento del cuerpo que llega hasta el más ínfimo rincón de la mente. Además, como bien lo nota Ksenija Bilbija, el violador es impotente a diferencia de la representación de otros machos torturadores al compararla con otras ficciones chilenas postdictatoriales. Dorfman, por su parte, es breve en el dolor femenino, pero sí prefiere dar voz al torturador que resulta ser un hombre de ciencias para que a modo de terapia repasen juntos las torturas pasadas donde en su testimonio recuerda la curiosidad científica que lo llevó a convertirse en un violador.

Ambas mujeres sufrieron por la condenación de estar en deuda con sus torturadores. La protagonista de *Carne de perra* estaba en deuda con el suyo por mantener a su familia a salvo de los peores represores y por dejarla vivir en comodidades supuestamente especiales. En *La muerte y la doncella*, la protagonista no solo está en deuda con su violador que la dejó vivir a pesar de no ofrecer toda la información que comprometía al esposo que la ha engañado mientras se encontraba bajo tortura, sino que Dorfman la involucra en un sistema económico ético donde la culpa del esposo la une a ella, y donde para la víctima vale lo mismo la verdad que involucra el número de veces que fue engañada con la verdad sobre lo que ella vivió durante su captura. La traumatizada mujer no solo se ve obligada a satisfacer a su torturador al dejarlo libre, sino a satisfacer de por vida al esposo que la manipula para seguir su agenda, no la de ella, y quien la

convence de no ser una pecadora, ni ofensora ante la nueva democracia, pero ¿qué es lo que realmente significa ser una pecadora durante estos periodos de alta represión?

Me pregunté, entonces, de qué manera se estima a la mujer, a su cuerpo, a su biología y a su ideología. A través del estudio de algunas novelas de este capítulo y del anterior, enfocándome principalmente en el documental *La venda*, me propuse responder que una mujer pecadora, una mujer que ofende a la ideología hegemónica, es una mujer condenada a ser puta y condenada a ser castigada por ello. Como he repetido antes, la última definición de deuda es: pecado, culpa, ofensa. Entonces demostré que estas (des)virtudes eran impuestas en el colectivo femenino a través de diferentes modalidades. La mujer sucia ideológicamente fue castigada para estar sucia corporalmente. A través de la violación del derecho humano de la sanidad, la identidad de la mujer fue destruida y sus deseos de limpieza fueron convertidos en el pecado capital de la arrogancia. Descubrí que no solo las víctimas se han avergonzado de los pensamientos que condenan como banales justo en el momento del secuestro y durante su captura, sino que la crítica ha llegado a calificar este pensar como algo trivial ligado a la vanidad femenina, en comparación con la reacción inmediata de los hombres, que recae en un plano racional.

Decidí contrastar esta última definición de deuda en la represión mexicana a manos del narcotráfico. Quise comparar el caso de una mujer que decide adentrarse a ser una “puta” del narco en la novela *El lenguaje del juego* para entender si es que la estimación del cuerpo femenino realmente se basaba en que han ofendido a la tradición e ideología hegemónica. Mientras las mujeres de las novelas de las dictaduras políticas sureñas han ido en contra de éstas y por ende han sido violentadas, la protagonista de Sada ha decidido hacer uso de su cuerpo para adentrarse a este terreno y obtener los beneficios económicos que trae consigo la dictadura del

narcotráfico. Ninguna mujer, sin embargo, se salva de ser torturada, y en este caso, incluso asesinada y condenada a llevar el estigma de ser llamada puta por su propia decisión en voz de su madre.

La economía ética que brota en las transacciones entre el género femenino y los movimientos represivos como la dictadura militar o la del narcotráfico es una economía que permite ver el valor del cuerpo femenino devaluado por cualquier decisión que tome. Las obligaciones femeninas para satisfacer usualmente a un victimario, ya sea con dinero o con su moral, inundan el destino de estas protagonistas dentro y fuera de la ficción. La estimación de la mujer, tanto biológica como ideológica, siempre va en caída y los estimadores, usualmente pertenecientes al género masculino, son quienes se libran de ser condenados, culpados, castigados y juzgados en base a su género, y si lo son, es siempre en base a su raciocinio o a su profesionalismo, nunca por su cuerpo. La victimización por deudas éticas dentro y fuera de la ficción existe. Sin embargo, este capítulo es solo el comienzo de una tarea indispensable para la revelación del impacto que tiene la dictadura del deber en el destino colectivo, pero especialmente, en el femenino. Resaltar las transacciones éticas que convierten a las mujeres en las deudoras por excelencia es el primer paso para continuar con mi objetivo de hacer visible el efecto de las represiones políticas y criminales cuando obligan a sus víctimas a vivir enraizados a un pasado que impide su liberación. Aun cuando pareciera que sí se puede salir de este endeudamiento, es oportuno analizar la generación siguiente a estas víctimas y ver cuáles han sido las consecuencias de este dicho deudor. El siguiente capítulo se propondrá dar respuestas a este pensar.

CAPÍTULO 3: UNA GENERACIÓN ENDEUDADA

Nací marcada por el deber trascendental. Debí ser fiel a mis progenitores. Debí ser fiel a la patria. [...]. Debí ser fiel a todo lo que no me fue fiel. Por exceso o por defecto. Queridos paternalistas, miren cómo me mata la fidelidad.

–Zoé Valdés, *La nada cotidiana*

Postmemoria, herencia y generación. Dichos conceptos inundan las páginas de los estudios culturales que se encargan de asimilar cuáles han sido las derivaciones de eventos violentos que postergan su terror más allá de su conclusión histórica temporal. Argumentemos, por ejemplo, el ensayo de Marianne Hirsch, “The Generation of Postmemory”, para englobar el empeño académico de visibilizar los medios por los cuales el trauma atraviesa la genealogía de la víctima y cómo esta transmisión modifica memorias pasadas que recibe la siguiente generación. Esta tesis ha sido, sin sorpresas, debatida por críticas como la de Beatriz Sarlo quien cree innecesario una nueva conceptualización de la memoria de segundo grado, pues, al fin y al cabo, toda reconstrucción del pasado es vicaria y lacunar y solo el interés subjetivo y la naturaleza del hecho histórico es lo que parece justificar esta nueva noción de memoria.

Podemos apreciar que tanto Hirsch como Sarlo enfocan sus análisis en la materialidad del trauma, es decir, en cómo se vuelve tangible la transmisión de las experiencias de una generación previa. Mi propuesta en este capítulo, por otra parte, es trabajar con estos mismos tres conceptos, pero en relación con un cuarto: el de la deuda. A diferencia de Hirsch, no busco entender cómo se transmite/recibe un trauma pasado, sino cómo modifica la libertad ética del receptor; y a diferencia de Sarlo, no pretendo analizar la semántica de un nuevo concepto académico, sino que enfatizo su valor para significar que cada historia que atraviesa una genealogía puede convertirse

en una herencia coaccionada, en una culpa, en un deber, o en un detonante que fragmente aquellas vidas que vienen después.

Titulo esta parte del trabajo “Una generación endeudada” y no puedo avanzar sin antes matizar en qué generación pongo ahora mi interés. ¿No había escrito ya dos capítulos sobre las deudas que invaden a las generaciones víctimas del terror de las represiones políticas en Argentina, Chile, México y Cuba? ¿Por qué ahora me decido por identificar y atribuir su propio espacio a una generación en particular como si no hubiera ya definido otra anteriormente? Mi planteamiento es que la generación conformada por los hijos de las víctimas de dichas represiones se diferencia de aquella de sus progenitores por sufrir una deuda de dos capas. No fueron solo a los entes violentos que aún invaden la vida de esta generación a quienes deben obediencia, sino a los mismos padres que voluntaria o involuntariamente impiden la libertad ética de su descendencia heredándoles culpas, traiciones, y obligaciones que dictan cada experiencia de sus vidas.

Esta generación de la que trato tiene una interesante diversidad de opiniones con respecto a su auto reconocimiento como víctima deudora. Por ejemplo, en el caso de los hijos desaparecidos por la dictadura argentina, generación a donde pertenece Félix Bruzzzone cuya cuentística analizo más adelante, al ser cuestionados por Matías Córdoba sobre su sentir respecto al pasado de sus padres se presentan diversas respuestas:

—¿Sienten que cargan con una mochila para toda la vida?

Gastón: —*Creo que nosotros tenemos el deber de pasárselo por la cara a todo el mundo.*

Porque en nuestra historia los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos. A veces meda bronca que para la gente mayor, lo que pasó con el golpe, sea algo común. Por eso

en las marchas que se hacen los 24 de marzo, la mayoría son jóvenes. *Yo no lo tomo como una mochila.*

Malena: —Para la sociedad argentina sí es una mochila. Para mí es un orgullo ser hija de quien soy. Creo que la mochila es de la sociedad, que no ha querido hacerse cargo de lo que pasó en los ‘70. *Está en nosotros transformarlo para otro lado.*⁸⁹ (énfasis míos)

Ambos hijos consideran la herencia del pasado de sus padres desde una perspectiva optimista, es decir, no juzgan el recuerdo de su ascendencia como una “mochila” que hay que cargar. Pero su discurso no está libre de deberes. Gastón Gonçalves se estima deudor para perpetuar el recuerdo de sus padres hacia el resto del mundo, y Malena D’Alessio piensa que el resto de la sociedad argentina es quien trae esa mochila. Sin embargo, de manera similar a Gonçalves, D’Alessio se juzga responsable para hacer pagar a la sociedad por lo que pasó en la década de los 70, y en cierta forma, este sentir es un deber. En el caso mexicano, debido a la convivencia de los hijos con sus padres dentro de un capitalismo gore que no permite ver más allá de una cultura de excesos y consumo, la generación de hijos no logra aún discernir sobre sus propias deudas éticas, como sugiero a continuación en mi análisis. Por último, argumento que la generación cubana tiene la posibilidad de saberse, con más facilidad, endeudada con el régimen y con las decisiones políticas de sus padres.

El contraste de perspectivas sobre un estado deudor es sin duda diverso. Aunque algunos hijos no se enteren de este, o no se crean víctimas de las obligaciones que los acechan, su endeudamiento ético no se minimiza ni se hace menos real. Por tanto, este capítulo condensará y contrastará dichas perspectivas, pues recurre a la necesidad de resaltar la victimización, a veces tan sutil, que pasa desapercibida incluso para la propia víctima.

⁸⁹ Ambos entrevistados son músicos argentinos cuyos padres fueron desaparecidos por el régimen militar. Malena D’Alessio forma parte de Actitud María Marta y Gastón Gonçalves es integrante del grupo Los Pericos (Córdoba).

El epígrafe de este capítulo, sustraído de la novela de la cubana exiliada Zoé Valdés, la cual analizaré en la segunda sección de este capítulo, condensa en pocas líneas la tesis de éste: existen deberes y estigmas que se traen consigo desde el nacimiento y que identifican a este colectivo como individuos fragmentados que nacen con una deuda original en medio de un infierno que aún no acaba y que les ha sido heredado por acciones de otros. “Debí ser fiel a todo lo que no me fue fiel” (Valdés 161),⁹⁰ reclama Patria, la protagonista de la historia de Valdés, y así la memoria de segundo grado o la postmemoria deja de ser un concepto sobre el “cómo” le ha llegado esta traición a su vida y se convierte en un indicador de las consecuencias tangibles de vivir una herencia que pesa sobre el cuerpo, que afecta la ideología y el mismo ser.

Ahora bien, es preciso mantener en cuenta que no solo los padres han marcado el destino de sus hijos con su accionar político. Como describí antes, la culpa es de dos capas, aquel nivel conformado por la influencia de los padres en la vida de estas víctimas, y el remanente del cúmulo de circunstancias represivas que aún quedan en el ambiente en el que éstas viven. La victimización se origina entonces por dos sendas, y es necesario teorizar sobre cada una de ellas en relación con el tiempo en que suceden, puesto que el tema de generación que aquí concierne lleva consigo implicaciones que se responden con adverbios de tiempo: ¿desde qué momento ocurre este endeudamiento?, ¿cuánto tiempo dura?, ¿con cuánta frecuencia aparece en la vida de la víctima?, y ¿cuándo termina? Saquemos a la luz, entonces, las complicaciones teóricas que pueden surgir al tratar con un tópico tal como el de “generación”.

La producción de investigaciones que abordan el tema de la generación de los hijos expone, usualmente, las formulaciones artísticas de las experiencias de la descendencia de las víctimas directas de acontecimientos tales como la dictadura. Por ejemplo, y en cuanto al

⁹⁰ Utilizo aquí la edición de Emecé Editores España de 1995.

contenido temático de estas narraciones se refiere, Mariela Peller describe que éstas producciones tratan el tema de la orfandad, el de la interrogación crítica sobre las circunstancias en que se desarrolló su infancia, el del reclamo por la responsabilidad de los padres, o el de la crítica sobre los valores morales y la cultura política de sus progenitores (6-15). Por su parte, en cuanto a su lugar de enunciación, Peller argumenta que estos jóvenes han encontrado su propia voz para narrar el pasado de sus padres y han sabido construir y escoger su herencia y al hacerlo “los jóvenes construyen un pasado diferente al mismo tiempo que se posicionan en el centro de la escena (pasada y actual) para reclamar también su protagonismo” (15).

Asimismo, la crítica que trata sobre la literatura de la generación de hijos teoriza sobre su identificación como víctimas directas de la violencia que implica la dictadura exponiendo que: “si bien no han sido los protagonistas plenos de la violencia de los setenta, han formado parte de esa escena y han sufrido sus consecuencias” (Peller 15), además que “la noción de postmemoria no es la más adecuada, ya que tienen recuerdos propios de la dictadura” (Logie y Willem 6).⁹¹ Es decir, hay una línea crítica de investigación que considera que los hijos han encarnado también la experiencia de violencia de sus padres, por eso aún, por ejemplo, se buscan a los niños dados ilegalmente en adopción (Ciancio 511). De igual modo, y al contrario de las afirmaciones de Hirsch quien considera esta segunda generación como una que no estuvo ahí y que tiene que rellenar los huecos del pasado con la imaginación, estos hijos poseen traumas basados en una experiencia real y no heredada (Ciancio 513).

⁹¹ Con un acercamiento similar Belén Ciancio, que va también en contra del concepto de Hirsch, considera que la generación de los hijos no vivió “completamente alejada de las experiencias políticas de sus padres” (508). Más aún, Ciancio considera que algunos hijos fueron “testigos” involuntarios de esta violencia y los considera incluso como sobrevivientes (508).

Víctimas directas o indirectas, testigos-escucha⁹² o testigos involuntarios. El debate sigue abierto en cuanto a la dinámica de la transferencia y el manejo de memoria del pasado y en cuanto a cómo nombrar/definir la generación de hijos. En vez de una segunda generación como la llama Hirsch, Susan Rubin Suleiman ha propuesto una “Generación 1.5” para definir a los niños que estuvieron, en el contexto de la Shoah, inmersos en la violencia, pero fueron muy pequeños para recordar y entender sus daños (277). Para Suleiman, la importancia de concretar el concepto radica en su uso para dialogar sobre la memoria, las experiencias del niño en el tiempo del trauma, y el subsecuente desarrollo de su identidad personal, y del sentido de sí mismo (282, 290). La crítica hace hincapié en la importancia de las edades que cada integrante de la generación 1.5 tuvo en el momento exacto cuando llega el trauma a su vida puesto que su desarrollo biológico influye en su entendimiento, y, por ende, en la forma en que éstos, cuando llegan a la edad adulta, escriben sus memorias (282).

En este capítulo analizo producciones literarias cuyos protagonistas son todos hijos, pero que pueden pertenecer a una generación 1.5 como la define Suleiman, aunque también a una segunda generación, como la define Hirsch. Esto se debe a que me interesa hacer un trabajo de investigación con una concepción de “generación” positivista. Es decir, me baso en el principio absoluto de una generación endeudada que nace de víctimas directas de estas represiones políticas. En cierto sentido, me propongo esclarecer que esta generación puede llegar a confirmarse como una generación histórica, que de acuerdo con Susan Rubin Suleiman, se define como aquella donde sus miembros comparten experiencias, las cuales, a su vez, influyen en sus actitudes y comportamientos colectivos (280).

⁹² Término de Belén Ciano que define a aquellos hijos que van al encuentro de la narración de lo ausente, de un pasado, y que “alude al narrador y al silencio que lo sumió la barbarie de su experiencia” (507).

Los jóvenes protagonistas de las ficciones endeudadas que analizo aquí son testigos indirectos, pero también directos de la violencia de sus países. Mi propósito se aleja de entender cómo se transfiere la memoria de la generación de sus padres, y más bien busca interpretar qué consecuencias son las que impactan sus vidas con relación a la herencia que van dejando sus progenitores (algunos aún vivos en el tiempo de la narración). Si bien la producción artística, más específicamente la escritura de sus memorias, es en sí misma una actividad que muchas veces se considera un deber,⁹³ me propongo responder a profundidad la pregunta ¿cuáles son las deudas éticas que inundan la vida de estos jóvenes y cómo se adquieren (además de a través de la ausencia que influye grandemente en la búsqueda eterna de respuestas para entender el destino/el pasado de su ascendencia)?

Siendo que el concepto de herencia guiará esta parte del trabajo, mantengo como pilar teórico el planteamiento de Nietzsche en su *Genealogía de la moral* al referirse que:

La generación viviente reconoce siempre, con respecto a la generación anterior y, en especial, con respecto a la más antigua, a la fundadora de la estirpe, una obligación jurídica [...]. Reina aquí el convencimiento de que la estirpe *subsiste* gracias tan solo a los sacrificios y a las obras de los antepasados, - y que esto hay que *pagárselo* con sacrificios y con obras: se reconoce así una *deuda* (*Schuld*), la cual crece constantemente por el hecho de que esos antepasados, que sobreviven como espíritus poderosos, no dejan de conceder a la estirpe nuevas ventajas [...]. ¿Qué se puede dar como reintegro a los antepasados? Sacrificios [...], fiestas, capillas, homenajes y, sobre todo, obediencia. (128; énfasis en original)

⁹³ María Angélica Franken Osorio considera que algunas narraciones de los hijos en la literatura chilena intentan resituar ética y socialmente a sus narradores (190). Asimismo, sugiere que reconstruir el pasado de infancia se relaciona “con el pago de una deuda ética y estética que les permitiría pasar de ser protagonistas secundarios de la historia política y social del pasado reciente a protagonistas de la escritura en el tiempo actual” (206-207).

Con esto, el filósofo alemán hace una crítica al cristianismo y guía su pensamiento a la reprobación de los dioses que endeudan y culpabilizan a la sociedad en base a los sacrificios que se les debe por ser poderosas entidades que rebasan el poder humano. Sin embargo, el linaje no tiene que ser exclusivamente místico para que su planteamiento funcione en nuestra realidad actual. En las producciones artísticas de las que me encargo, los hijos de estos padres políticamente comprometidos o adeptos a un narco-gobierno consideran tener obligaciones hacia sus progenitores ya sea por el hecho de saber sobre los sacrificios de los que estos fueron víctimas por sus ideales políticos, por su agradecimiento monetario o educativo, por su dedicación hacia con ellos, o por ser unos mártires de la violencia.

Mi objetivo será, pues, hacer un recorrido crítico que desarrolle el lapso de vida de los individuos de esta generación endeudada comenzando con un protagonista infantil en la novela mexicana *Fiesta en la madriguera*⁹⁴ (2010) de Juan Pablo Villalobos. El análisis de esta novela lo realizo de la mano con la teoría de la dádiva del regalo de Jacques Derrida para debatir sobre una deuda que se basa en la gratitud y se crea desde la infancia en un contexto represivo violento como es el narcotráfico. La novela de Villalobos ha sido estudiada en abundancia formando un corpus al que me referiré en su momento, aunque el motivo de la deuda ha quedado fuera de él. Planteo que Villalobos utiliza la economía de mercado que implica la dictadura del narco en México para sensibilizar al lector sobre sus represalias incluso contra los seres más protegidos y susceptibles para los líderes de esta represión. Deconstruyo el lazo filial entre un hijo y su poderoso padre criminal para presentar un oxímoron en esta experiencia: la creación de una deuda ética que viene de la mano con una herencia en vida basada en objetos preciosos.

⁹⁴ Utilizo aquí la primera edición de Anagrama del 2010.

Continúo el desarrollo de mi proyecto llegando a la etapa de adolescencia de una representante de esta generación endeudada. Analizo la novela de Zoé Valdés, *La nada cotidiana* (1995), para proponer que Patria, su protagonista, utiliza distintos medios tales como la escritura y la negación de convertirse en un mártir como un intento de liberarse de las garras de ese “deber trascendental” impuesto por las decisiones políticas de sus padres y el resultado de éstas, las cuales, han perpetuado el sistema político cubano en el que ella ahora vive. Para plantear mi tesis en esta sección hago uso del apartado “Escoger la herencia” del diálogo entre Jacques Derrida y Élisabeth Roudinesco en *Y mañana, qué...* para establecer que la protagonista acepta su herencia, pero no se deja vencer por ella, incluso cuando el peso de este legado oprima su cuerpo y su identidad. Resulta interesante, asimismo, estudiar que en esta novela la progenitora de Patria acepta sus culpas y simbólicamente se desendeuda a sí misma con su hija después de entender las repercusiones contra la libertad de ambas que su compromiso político en el pasado trajo consigo.

Finalizo el capítulo con un análisis de la cuentística de Félix Bruzzone que conforma 76⁹⁵ publicado en el 2008 para examinar la sacralización del recuerdo de los padres y el estigma que se impregna en la identidad de los hijos de los desaparecidos de la dictadura argentina. Pretendo debatir sobre el compromiso que esta generación mantiene con su linaje, un linaje que ha ido empoderándose y honrándose de manera que resulta imposible no participar en la búsqueda de respuestas, aunque nunca se encuentren. En general, la crítica literaria de esta colección ha tratado a Bruzzone como un autor de la generación argentina “hijos” que despliega en sus producciones la idea de no estar anclado a la memoria de sus padres. Pero en contra de esta idea, propongo que Bruzzone es un autor en el mundo mimético dedicado a la búsqueda de su linaje y sus narrativas reflejan esta obligación que, aunque parece que evita, regresa a un ciclo sin fin de

⁹⁵ Utilizo aquí la segunda de Momofuku del 2014.

búsqueda. Propongo entonces que los cuentos de Bruzzone divinizan, muy a lo nietzscheano, a los padres desaparecidos y el sacrificio que sus protagonistas sienten obligación de hacer es suficientemente fuerte para restarles su carácter individual y colocarlos en un colectivo que comparten las mismas angustias, es decir, las mismas deudas.

Aunque los personajes en 76 se presentan en su infancia, en su adolescencia y en su vida adulta y rompan con mi desarrollo crítico basado en un viaje panorámico de la edad de los personajes, quise terminar con esta colección por la facilidad que me aporta para englobar las ideas principales del capítulo. De esta manera, me posibilita concluir demostrando la existencia de una “generación endeudada” que, si bien no comparte contextos políticos similares, ya que hay democracia, revoluciones y narcotráfico servidos en el mismo plato, ni edades, ni definiciones concretas de testigo o de víctima (in)directa, todos sus integrantes comparten sin duda un estado deudor heredado por la generación previa y del cual resulta difícil darse cuenta, y más aún salir.

Regalos endeudantes en *Fiesta en la madriguera*

El ganador del premio Herralde de Novela 2016, Juan Pablo Villalobos, publica su primera ficción, *Fiesta en la madriguera*, en el año 2010, aproximadamente cuatro años más tarde de la explosión en México de la más sangrienta guerra contra el narco liderada por el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa. Mientras escribía su novela, Villalobos, al igual que cualquier ciudadano mexicano con conciencia política, era bombardeado por los medios de comunicación que transmitían violentos asesinatos y la militarización de todos los rincones del país. Sin embargo, como él mismo lo ha repetido en un par de entrevistas, el autor defiende su novela de ser una más dentro del corpus de la llamada literatura del narco, pues es realmente la

violencia descontextualizada lo que más atrae su atención.⁹⁶ Más aún, para Villalobos parte de su proyecto era explorar la relación paterno-filial en momentos de alta violencia justo después de saberse futuro padre de su primogénito a quien su novela está dedicada (Apablaza). Villalobos confiesa que su interés iba de la mano con la idea de proyectar una paternidad, sea quien sea el sujeto que la ejerce, en la que un padre siempre intente darle lo que cree que es mejor para el hijo, “y en este sentido se introducen como valores los temas de la lealtad, de la verdad y de la solidaridad” (Farías).

Esta cuestión hace de *Fiesta en la madriguera* un respiro de los motivos más comunes de la literatura del narco, aunque no por ello desaparecen por completo de la escena, pues se introduce como tema protagónico una relación paterno-filial narrada en primera persona por un niño de aproximadamente diez años de edad. La voz infantil es el filtro que encuentra Villalobos, según él mismo, para librarse de juicios morales (Apablaza). Sin embargo, no es difícil encontrar la novela entera como una crítica hacia la realidad social que sufre un grupo específico inmerso en el narcotráfico: el de la segunda generación que vive en carne propia este conflicto.

La novela presenta la vida de una pequeña familia conformada solamente por el padre llamado Yolcaut, un narcotraficante que lidera el crimen en un gran territorio mexicano, y su hijo Tochtli,⁹⁷ que se considera un “adelantado” por saberse algunas palabras del diccionario y por su

⁹⁶ En una entrevista realizada por Claudia Apablaza, Villalobos considera a su relato como una narrativa “de educación sentimental, de iniciación”. Para el autor, su interés al escribir esta novela no era el abordaje del tema del narcotráfico como realidad social. Su interés por el narco era desde “un punto de vista conceptual: el poder y la violencia llevadas al absurdo” (Apablaza). Por eso, no es extraño que la novela aluda a la violencia no solo del narcotráfico mexicano, sino también aquella que simbolizó la revolución francesa, la llevada a cabo por los samuráis, y la conquista española en México.

supuesto talento detectivesco aplicado al descubrimiento de la vida de su padre y del gigante palacio en el que viven. La madre es una figura ausente y desconocida, y es utilizada como un recurso literario solo para insertar la ideología machista que ejerce el padre sobre el hijo quien tiene prohibido llorar por ella porque debe aguantarse como un macho (Villalobos 13). La ausencia de figuras femeninas e incluso de alguna relación de hermandad suponen, de acuerdo con Cecilia López Badano y Edita Solís, una carente educación emocional para el niño (55). Lo que significa que Tochtli es un personaje durante toda la novela siempre al borde de convertirse en el reflejo de la única figura de autoridad con la que se relaciona, es decir la de su padre, siendo así presentado como un niño sin emociones empáticas, ajustándose a las normas del consumo excesivo, y sobre todo a los preceptos de la figura de un macho.

La historia parecería simple, puesto que básicamente desarrolla escenas de la vida diaria de un niño que se la pasa mayormente en soledad y en silencio. Asimismo, abundan en su narración la naturalización y el desapego de la violencia que ve tanto en su palacio (los tigres que tiene en su mansión sirven para comer cadáveres), como en la televisión (compara las cabezas de policías que se encuentran en la calle con ingredientes para hacer una receta de pozole, un platillo típico mexicano y que ha servido para llamar así a la técnica de la desaparición de cadáveres en ácido). Con todo, no solo para su autor sino para la mayoría de los críticos esta novela pasa a ser catalogada como un *Bildungsroman* o novela de formación.⁹⁸

⁹⁷ Villalobos declara en la entrevista con Tania Farías que la elección de estos nombres y los del resto de los personajes escritos en el idioma náhuatl tienen un gran valor narrativo. Así, Tochtli significa conejo y Yolcaut serpiente de cascabel. López Badano y Solís hacen una comparación entre la inocencia del niño-conejo y el veneno del padre-serpiente para argumentar sobre el uso de estos nombres como “artefactos” que “nos muestra[n] ya la relación depredadora contemporánea respecto de la naturaleza y la violencia que la propia naturaleza impone entre sus miembros” (66). La elección de estos nombres, pienso, funcionan para reflexionar sobre la constante tensión existente entre un hijo que se encuentra en constante peligro de ser devorado por la ideología machista tóxica y criminal que su padre representa.

⁹⁸ Destacan los trabajos de Cecilia López Badano y Edita Solís, Ainhoa Vázquez Mejías, y Orfa Kelita Vanegas.

No es de extrañarse que la vía de análisis predominante en el corpus crítico sobre esta novela es la temática de la educación y la formación de Tochtli. Los momentos de enseñanza entre padre e hijo se dan prácticamente en cada encuentro entre ambos y éstos van desde la información transmitida a manera de juegos sobre cómo convertir un ser vivo en cadáver, hasta los tipos de armas y sus heridas en el cuerpo humano.⁹⁹ Un trabajo exclusivo sobre la formación identitaria infantil es el de Ainhoa Vásquez Mejías, quien relaciona el proceso de desarrollo de este niño con la enseñanza de estándares machistas que lo incitan a transformarse en un macho narco, violento y poderoso como lo es su padre (21). La crítica trae a colación las enseñanzas del padre que manifiestan que la educación escolar no sirve, pues el profesor privado que enseña a Tochtli es presentado con una masculinidad subordinada y como alguien patético ante los ojos del padre y del hijo. Otras formaciones que nota la crítica son respecto a la agresividad, la violencia, el asesinato, y el poder que posee un narco para poder darle todos los caprichos que su junior pueda pedir (22).

Por su parte, para Cecilia López Badano y Edita Solís, la novela más bien presenta una de-formación del niño, pues debido a la violencia patriarcal cotidiana en su vida ejecutada tanto por el narcotráfico como por el poder del dinero que pervierte los valores cívicos, se introduce el padecimiento de la personalidad infantil que vive “en una nación sometida a la naturalización del fenómeno [del narcotráfico] depredador también de la conciencia ética” (63). Más aún, las críticas sugieren que el aprendizaje del valor de la solidaridad, un valor humanístico, queda en la psique del pequeño ligado a la “satisfacción del capricho consumista” (60). Esto debido a que el

⁹⁹ Sobre el papel de estos macabros juegos y el humor en la novela vale la pena citar el trabajo de Brigitte Adriaensen “El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” donde asegura que la perspectiva graciosa e indiferente de la violencia que mantiene el pequeño Tochtli (considerada en la novela como un juego) es un reflejo de la forma en que ésta es percibida por la sociedad mexicana; más aún, “la vida en el palacio funciona como una sinécdoque de la situación en México, al mostrar hasta qué punto los ciudadanos «inocentes» son insensibles a la violencia o se ven implicados sin siquiera darse cuenta” (162).

niño pide y el padre cumple, pues como una buena pandilla esa es la ley en el palacio de esta pequeña familia porque “Yolcaut siempre puede” (Villalobos 28).

Entonces, recapitulando, el hilo que une ambas investigaciones, aquella de Vásquez Mejías y la de López Badano y Solís, es el considerar que la formación del niño a manos de su padre puede verse como una herencia, es decir, el padre le hereda sus ideales machistas, o sus trastornados valores corrompidos por el dinero. Por mi parte, busco demostrar que existe una herencia, del mismo carácter trascendental, pero basada en las transacciones económicas que involucran los regalos dados y que impactan a futuro la formación subjetiva del niño. Sin embargo, esta herencia no solo afectará sus valores cívicos en relación al consumismo o a la satisfacción exprés¹⁰⁰ de sus caprichos como sugieren López Badano y Solís, o a su hombría “machista”, como sugiere Vásquez Mejías, sino también a su conciencia y libertad ética en el mundo y sobre todo a su relación paterno-filial. Mi tesis, por tanto, es considerar estos regalos como pequeños ladrillos que acumulan una pesada carga que podrían terminar por ahogar a este joven en un océano de deudas éticas las cuales lo obligarían a pagarle a su propio padre incluso con su vida misma.

La presencia de los regalos y su papel en la vida de Tochtli ha sido brevemente notada por Teresa García Díaz al sugerir que “la falta de libertad se compensa con la ostentación de los regalos, para crearle una felicidad «falaz» que se rompe cuando descubre que le han mentido”.¹⁰¹ Y es que, parte de la dinámica de los regalos en la novela, es el comprar experiencias propias de

¹⁰⁰ Las críticas hacen mención del dinero y los objetos que Villalobos presenta en la novela siempre en relación con una mala educación del niño, pues consideran que domesticar su personalidad para creer en el soborno y la corrupción, todo como consecuencia de las “exigencias [cumplidas] propias de lo que Juan Villoro ha dado en llamar la “descarada tendencia a la satisfacción exprés” o “el emporio del capricho” (2008), que es lo que el padre le ofrece al niño como sucedáneo del cariño” (54).

¹⁰¹ Cree que su padre le ha mentado al descubrir una habitación, que supuestamente estaba vacía, llena de pistolas y rifles. Además, cree que, si Yolcaut es un mentiroso, también le habrá mentado sobre su intención de regalarle unos hipopótamos enanos de Liberia.

la infancia normal de un niño: “Una vez le pedí a Yolcaut que me llevara [al zoológico de Guadalajara], pero en lugar de llevarme trajo más animales al palacio” (33). Sin embargo, sugiero que ni todos los regalos hechos por el padre para confirmar la solidaridad de la “pandilla” (conformada por él, sus socios y el niño) ciegan a Tochtli de su vida sórdida y patética como él mismo la describe (14). Es decir, y sin afán de adelantarme aún a mis conclusiones, Villalobos presenta una esperanza final sobre el posible desendeudamiento de esta generación de hijos narco juniors relacionada al entendimiento del verdadero valor de los regalos y la ética detrás de ellos.

Antes de analizar el proceso regalo → deuda ética comencemos notando que en el mismo título de la novela *Fiesta en la madriguera* se encuentra la clave para entender la importancia de la circulación de los obsequios en esta historia. Villalobos presenta la vida de este narco junior como el simulacro de una fiesta perpetua donde los juegos, aunque tétricos, no faltan, y mucho menos los obsequios. La dinámica representada por el actuar de Yolcaut perpetúa la idea de que cada día de la vida de su hijo y la suya propia es una celebración, dado el contexto gore en el que están constantemente susceptibles, por lo cual, los regalos circulan en abundancia. Tochtli incluso roza el hastío de esa conmemoración constante, pues irónicamente, ésta torna su vida en una rutina dentro de la que se encuentra el hacer listas de cosas que quiere para que se las compre un vigilante del palacio, Miztli: “a veces es divertido, pero también es nefasto. Por culpa de la paranoia de Yolcaut hace muchos días que no salgo del palacio, once” (36). Por su parte, en tiempos de fiesta y alegría para el famoso y temido narcotraficante toda su relación filial se mantiene por obsequios. Pero ¿qué dinámicas económicas existen detrás de una vida llena de regalos y fiesta? y, ¿cuáles son sus posibles consecuencias éticas en la ficcionalización de una relación paterno-filial?

Jacques Derrida en *Dar (el tiempo)*. I. *La moneda falsa* mantiene como argumento principal la imposibilidad del don. Para el filósofo, para que exista el don, lo dado no debe volver al donante, no debe circular, no debe haber intercambio, ni regresar al punto de partida. Sin embargo, la figura del círculo es esencial para la economía, de hecho, se encuentra en su núcleo, porque la economía “implica la idea de intercambio, de circulación, de retorno” (16-17). Entonces, sugiere, “el don debe seguir siendo *aneconómico*. No porque resulte ajeno al círculo, sino porque debe guardar con el círculo una relación de extrañeza” (17; énfasis en original). Que el don se salga de la ley circular de la economía es el deseo del filósofo, pero se encargará durante todo su tratado de demostrar que esto, es decir, el don, es *lo imposible* (17; énfasis en original).

Ateniéndonos al principio derrideano “para que haya don, es preciso que no haya reciprocidad, ni devolución, ni intercambio, ni contra-don ni *deuda*” (21; énfasis mío), ¿podríamos aceptar entonces que Yolcaut alguna vez le regaló a su hijo algo en lo absoluto? Consideremos el final de la novela. Yolcaut es traicionado por el profesor privado de Tochtli, Mazatzin. El hombre escribe un reportaje en una revista titulado “Dentro de la madriguera del Rey” donde habla de los millones de pesos que tiene esta familia, el oro, las armas y las relaciones políticas del narco. Aunque el líder del cartel se venga de él metiéndolo a la cárcel y retirando las revistas de toda la ciudad, al verse muy cerca de terminar su mandato, éste aprovecha una película de samuráis que frecuentaba ver con su hijo en el que uno le corta la cabeza a su mejor amigo porque quería salvarle el honor.

El padre lleva a Tochtli al cuarto de las armas y le explica todos sus secretos. Al final del día, Yolcaut le dice la cosa “más enigmática y misteriosa” que le había dicho nunca: “tú un día vas a *tener que hacer* lo mismo por mí” (103; énfasis mío). Esta es la cuenta final paterna. Es el

cobro absoluto de todos los regalos que no solo han forjado la relación paterno-filial, sino el honor del rey de reyes entre los otros narcos. Es enigmática y misteriosa para el pequeño Tochtli no solo por la petición en sí, sino porque Yolcaut nunca le había pedido nada antes. Asimismo, la frase le resulta extraña porque el pequeño no entiende el valor del honor del mismo modo que su padre.

En otras ocasiones, Tochtli se ve retado a descubrir los misterios en el discurso paterno: “A veces Yolcaut habla frases enigmáticas y misteriosas. Cuando lo hace de nada sirve que le pregunte lo que quiso decir, porque nunca me contesta. Quiere que yo resuelva el enigma” (35). Sin embargo, esta petición es distinta porque no puede recurrir al diccionario para entender las palabras que conforman las oraciones de su padre, como lo hace comúnmente. Esta petición involucra el performance del honor; y el choque entre ambos, el de su padre y el suyo, es altamente contrastivo. Mientras el capo se guía por los principios de la masculinidad del narcomundo estudiada por la crítica anteriormente citada, Ainhoa Vásquez Mejías, el hijo aún está en un proceso de aprendizaje sobre el honor que no se adecúa aún al que mantiene su padre.

Cabe destacar el recurso narrativo de Villalobos que se refiere al padre utilizando una película de samuráis para hacer su petición. La cultura japonesa es traída al palacio por el profesor quien traiciona al capo, pero cuyo artículo deja de lado la existencia del niño. Mazatzin y Tochtli llevan una buena relación, aunque el niño se queje de su carácter estricto. Sin embargo, es a través de este personaje que la ética de los samuráis se impregna en la identidad del pequeño. El profesor incluso se rehúsa a llamarlo Tochtli, y prefiere llamarlo Usagi, que es su nombre en japonés. Cuando Tochtli realiza un pacto de silencio por sentirse traicionado por su padre, el niño adopta por completo su alter ego japonés al grado que solo viste pijamas para

remedar los vestuarios de los samuráis. El padre no entiende su postura y le pide que deje de andar vestido así porque parece un señorito (81).

Es decir, la ética del niño está impregnada con el honor y la fidelidad que representan estas películas japonesas, pero cabe destacar que ha sido su profesor quien le impone esta cultura, no el padre. Resulta, entonces, altamente significativo que la ideología machista del capo choque con la ideología cultural a la que lo introduce la otra figura masculina en la vida de Tochtli. De manera que, parece sugerirse la existencia de una ética aún en proceso de formación donde el pequeño no siempre está repitiendo los parámetros identitarios del padre. Propongo que Villalobos utiliza ambas relaciones masculinas para demostrar que la generación de hijos de los capos del narcotráfico, aunque sufren las consecuencias de la ideología machista inherentes del narcomundo y se ven constantemente tentados a seguir los patrones de estas figuras violentas, pueden salir de este patrón a través de sus propias elecciones éticas e identitarias.

Asimismo, cuando su padre le pregunta si entendió el significado de la película de samuráis que da pie a su insinuación, el niño responde que sí. Pero cuando el padre le comunica a su hijo su petición, éste la considera el misterio más grande que hasta ahora se le presenta frente a su padre. Es decir, el niño no está preparado para ejecutar el deber filiar impuesto por su progenitor. Su entendimiento se limita a las ficciones televisadas, no a la realidad en la que está inmerso. De esta manera se visibiliza la victimización de esta generación absorbida por el narco. Después de la condena llega su último regalo: las cabezas disecadas de los hipopótamos. La novela finaliza con la admiración de su último capricho y con la frase: “El día de la coronación mi papá y yo haremos una fiesta” (104). La fiesta en el palacio continúa como si nada hubiera sido pedido, la inocencia del niño sigue el mismo rumbo. Sugiero que el honor del padre aún no dictamina la percepción del honor del hijo porque él sigue enfocado en sus animales exóticos y

en su fiesta para coronarlos, más no hay mención alguna o reflexión profunda sobre lo que ha sido requerido a hacer en un futuro. Sin embargo, cabe notar que no se sabe hasta cuándo la fiesta acabe y él entienda la condena de la que es convicto. Este es el enigma para sus lectores que el autor deja sin resolver.

Regresemos a la utilidad de la petición que demuestra que toda la herencia en vida que Yolcaut le ha dejado a su hijo se convierte en una verdadera maldición. Un regalo es venenoso en cuanto endeuda al otro, “de modo que dar se puede convertir en hacer mal” (Derrida *Dar* 22). Y no solo eso, si se devuelve la misma cosa que se ha recibido, el don queda anulado porque ha habido restitución, entonces, “cada vez, según el mismo anillo circular que conduce a «devolver», hay pago y liquidación de una deuda.” (Derrida *Dar* 22). En este caso, la liquidación de la deuda implicaría el malestar ético del pequeño hijo. Resumiendo, entonces, los regalos de Yolcaut a su hijo nunca podrán ser propiamente regalos porque su forma de practicar el don ya ha implicado una petición de pago, una restitución.

Aunque exista la mejor intención detrás de estos, aunque sea un padre amoroso que solo busca restarle soledad a la vida de su hijo, o, aunque ésta sea su única forma de demostrar amor, sin querer, o queriéndolo, Tochtli ha sido endeudado por su propio padre. Si el pequeño paga o no la deuda, es decir, si Tochtli asesina a su padre para mantener su honor (respuesta que como menciono antes, no se provee) podría ser un tópico que pase a segundo plano, porque su presente y futuro ya han sido marcados por el veneno de esos regalos endeudantes, incluso aunque no se pague esta deuda. La novela evita dar indicios para descubrir si el pequeño matará a su padre en un futuro. Al fin y al cabo, la historia termina con un regalo exótico más (las cabezas de los hipopótamos) dejando claro que Villalobos se enfoca solo en la infancia de estos hijos, en su formación y en el origen de su endeudamiento, más no en el resultado final de estos procesos.

Veamos, sin embargo, las tentaciones a las que Tochtli se debe enfrentar para no caer en las garras de la deuda paterna, pues el análisis de dichos recursos narrativos aporta al debate crítico sobre la victimización sufrida por la segunda generación que ha sido endeudada por la dictadura del narco.

La educación que ejecuta Yolcaut sobre su hijo podría dar frutos para el saldo de esta deuda si se piensa en que los valores que son inculcados a Tochtli configuran su relación en un tipo de colectividad tribal. López Badano y Solís escriben que Yolcaut construye su comunidad con una “forma de organización casi tribal en la que lo más importante es la familia y la pandilla” (60). De modo que Tochtli está muy “en riesgo” de cometer lo que su padre le ha pedido como forma de agradecimiento ante todo lo que le ha dado. Pensemos en los postulados de Peter J. Leithart en su libro *Gratitude: An Intellectual History* donde historiza en gran parte el desarrollo del concepto de gratitud en el contexto europeo a través de las sociedades griegas, romanas, judías y cristianas. El autor propone que las sociedades antiguas y tribales piensan en el dar regalos y la gratitud en términos circulares, es decir “a donor gives a gift or does a favor for a “donee” or a beneficiary, and the donee is expected to return a gift or a favor at some future time to the donor” (5).

La filosofía de Yolcaut, quien vive en un reinado del narco y quien ha impuesto parte de ella a la vida de su hijo, se basa en que “lo mejor de ser rey es que no tienes que trabajar. Solo tienes que ponerte la corona y ya está, las personas de tu reinado te dan dinero, millones” (Villalobos 29). Esta corriente filosófica viene acorde a los patrones de la aristocracia de la República de Roma quienes esperaban de sus clientes el fiel retorno en forma de servicios para expresar su auténtica gratitud (Leithart 5). En el contexto del reinado que significa el narcotráfico, el líder del cartel no solo inunda con dinero los bolsillos de su “pandilla”, sino

también espera el agradecimiento y lealtad infinita de sus súbditos trabajadores. La idea de esta fidelidad que involucra la gratitud es comúnmente introducida en la literatura del narco, de hecho, ésta se presenta en las ficciones endeudadas mexicanas que he analizado en este proyecto: *Trabajos del reino* de Yuri Herrera y *El lenguaje del juego* de Daniel Sada.

La mayoría de los empleados del rey del narco hacen más que su trabajo per se, pues dedican prácticamente su vida a su atención como forma de agradecimiento por haberlos salvado de la pobreza, recordemos por ejemplo al Artista en la novela de Herrera. Sin embargo, el deber filial engranado al agradecimiento de regalos endeudantes es una novedad que nos presenta Villalobos y que visibiliza las dinámicas económicas que ocurren entre un narco y su descendencia y la forma en que ésta podría actuar ante las deudas éticas perpetuando así la dictadura del narcotráfico. Esta ficción endeudada aporta al entendimiento de que no solo la economía de mercado dificulta la terminación del crimen en México. El papel de la economía ética también repercute en este proceso y estudiar su poder es esencial para comprender el panorama completo de esta dictadura.

El deber filial es un tópico que ya ha analizado Jorge Camacho en “La (in)gratitud y el recuerdo endeudante en la literatura cubana colonial” quien es uno de los pocos críticos literarios que se ha encargado de visibilizar las deudas éticas relacionadas a lo que él ha decidido definir como *recuerdo endeudante*: “un dispositivo retórico que se apoya en el pasado o en una acción “generosa” para demandar otra acción en el presente o en el futuro” (278).¹⁰² Su relación con mi trabajo es que los objetos o regalos endeudantes pueden generar a su vez este dispositivo retórico que Camacho define como “recuerdo endeudante”. Tochtli tiene en sus limitados recuerdos, por

¹⁰² Quisiera hacer notar el agradecimiento de su análisis para la realización de esta sección de mi proyecto. Su marco teórico, aunque aplicado en contextos sociales e históricos muy distintos al que yo aquí trato, me ha aportado las herramientas necesarias para la investigación de cómo no solo pueden existir los recuerdos endeudantes en determinada sociedad, sino también los objetos endeudantes.

su corta edad, que su padre a lo largo de su vida le ha regalado todo lo que desea cuando lo requiere independientemente de su comportamiento. Es decir, en un futuro, el recuerdo de estos regalos tendrá la capacidad de convencer, o al menos infundir en la psique del pequeño, la obligación de aceptar y realizar las demandas de su padre, es decir, la ejecución de su único deber filial.

Estudiando la novela *La Siboneya o Episodios de la guerra de Cuba* (1881), Camacho analiza la forma en que los hijos se enfrentan a sus padres al no obedecer la ideología de éstos, que básicamente consistía en la creencia de que Cuba no debía de combatir su esclavitud ante España, convirtiéndolos así en el estereotipo de hijos ingratos que no reconocen la dedicación que sus padres han invertido en su educación, manutención y crianza (278). “¿Es así como cumples con el deber filial?” (cit. en Camacho 287), pregunta un padre a su hijo en esta novela. La rebeldía de no seguir con las creencias familiares, es decir, estar a favor de la libertad de los esclavos, le cuesta a la familia su ruptura. ¿Le costaría lo mismo a nuestra pequeña familia en nuestra ficción endeudada? Probablemente sí, pero en una forma más literal, debido a que la petición del pago de las deudas por la educación, la crianza, y la manutención de Tochtli es el deber filial del parricidio, y si no lo asesina Tochtli como lo pide su padre, lo asesina la ley mexicana o la ley de otro cartel, que es justamente lo que desea evitar Yolcaut para guardar su honor de rey jamás vencido.

Como vemos, la deuda impuesta de Tochtli no involucra su ideología, más bien involucra su libertad física y ética. El deseado parricidio, en vez de una ingratitud¹⁰³ como lo supone el contexto cubano del siglo 19, es convertido en una muestra de gratitud en esta novela, lo que

¹⁰³ El historiador Gil Gelpí Ferro comenta en su *Álbum histórico fotográfico de la guerra de Cuba desde su principio hasta el reinado de Amadeo I.* que uno de los bandos de la lucha contra la esclavitud era conformado por esos “¡hijos ingratos de España, que, abusando de la generosidad de la madre que les dió el ser y la fortuna, tenían ya afilados los puñales y se disponían á cometer un premeditado parricidio!” (cit. en Camacho 287).

viene acorde con las temáticas violentas de la literatura del narcotráfico donde la muerte siempre es un personaje silencioso que acecha a los protagonistas pero que no los espanta. En este contexto social, la muerte se desea (recordemos los corridos mencionados en el capítulo 1 de este proyecto donde el fallecimiento puede incluso inmortalizar a los reyes del narco), y, por ende, la muerte puede endeudar. Sin embargo, el pago de esta deuda significaría no solo la muerte del padre, sino también la del hijo. La dinámica involucraría un asesinato simbólico de Tochtli, puesto que aun cuando siguiera los pasos de su padre y se convirtiera en el nuevo rey, la inocencia que refleja en su personalidad morirá al momento. Aunque no todos lo consideran como un ser realmente inocente.

Basándose en el imaginario ritual espartano donde los hombres se rapaban la cabeza como manifestación de luto para aparentar una fisionomía fantasmal, Orfa Kelita Vanegas considera que Tochtli, por su gusto de traer siempre la cabeza rapada, personifica la apariencia de la muerte: “el semblante transfigurado de Tochtli emerge a modo de máscara pánica para acercar al lector al universo de la muerte escabrosa” (98-99). La crítica también lo llama “el heredero del mal” y estudia las condiciones por las que este niño opta por una “actitud maligna” generada no solo por las circunstancias sociales del orden violento en el que habita, sino también por una propia disposición al mal (99). Por otro lado, su mismo autor define a este niño como uno “solitario, inocente, en proceso de aprender lo que es la vida en unas circunstancias extremadamente particulares [...]”. Es un niño que solo convive con personas de dudosa moralidad” (Farías). Inocente o no, sin duda, Tochtli es un heredero del mal, pero la probabilidad de que pague su deuda no es definitiva.

Es decir, las tentaciones a las que Tochtli es sometido para incitarlo a finalmente cumplir con su deber filial, el parricidio, son grandes si se considera como un receptor de una educación

en donde la comunidad tribal debe apoyarse mutuamente y donde la forma de agradecimiento es devolver lo que se ha recibido. Veamos, sin embargo, si existe un tipo de justicia literaria por parte de Villalobos para desendeudar esta generación de hijos y modificar los prejuicios de los que son víctimas no solo en este pequeño sector social, sino de toda una generación 1.5, como lo definiría Suleiman, la cual está viviendo la violencia del narco, pero no logra aún entenderlo en su totalidad. Argumentaré que una vía para ofrecer esta justicia es agenciar a su pequeño protagonista, dándole una voz propia, un entendimiento sobre el valor de los objetos y la capacidad de debatir entre obedecer su propia identidad o la que le es obligada por su padre.

Mencionamos antes la educación que semeja una colectividad tribal para apoyar el gran riesgo que tiene Tochtli de cumplir con la petición paterna. Pero, realmente, ¿cuánto es el valor que el pequeño le otorga a estos obsequios? El padre podrá comprarle sombreros incluso originales de eventos históricos para simbolizar que son los reyes, o incluso ir de safari para conseguirle un hipopótamo enano de Liberia, pero jamás logra satisfacer al pequeño Tochtli. Los regalos tampoco han comprado una verdadera relación paterno-filial, de hecho cuando el niño opta por un pacto de silencio como manifestación por sentirse traicionado por su padre, Yolcaut le exige que se quite su pijama, que para el niño era en su imaginación el vestuario de un samurái, la identidad que él opta por ejecutar. Sin embargo, Tochtli no lo obedece. El pequeño también toma ventaja de que Yolcaut no lo educa como la mayoría de los padres mexicanos (con unos azotes cada vez que hace algo mal), por el contrario, esta actitud ha sido sustituida por regalos y se aprovecha para no cumplir con sus rutinas diarias (645).

Se introduce así un desendeudamiento literario con lo que considero la introducción de un debate entre la obediencia filial y la obediencia a su propia identidad. Tochtli ha desafiado a su padre en algunas ocasiones, sobre todo en cuanto a las decisiones sobre su personalidad se

refiere: “a mí no se me quita lo mudo¹⁰⁴ con regalos, ni modo. Ni dejaré de ser un samurái japonés nomás porque Yolcaut quiere que sea un cowboy” (85-86). El niño mantiene su pacto de silencio dejando claro que los regalos no pueden comprar su cambio de opinión. Y no solo eso, deja en claro que los objetos regalados tampoco pueden influir en las decisiones sobre quién quiere ser. Aunque estos parecieran pequeños actos de rebeldía, si los medimos en el grado de su capacidad infantil de decisión, me parecen de alto nivel de estimación tanto como justicia literaria como de valor en el sentido del coraje del pequeño niño.

Tochtli, asimismo, muestra gran afinidad con los animales. Lloro como un “marica”, actitud contraria a la que Yolcaut quiere que mantenga, cuando observa cómo asesinan a los hipopótamos enanos de Liberia, pues se enferman al ser capturados en África.¹⁰⁵ Vásquez Mejías concuerda con la idea de que “el niño ni es tan macho ni tiene sangre fría y, al menos, se cuestiona la posibilidad de que pueda llegar a asesinar a alguien” (24). Además, está consciente que el malestar de su libertad fallida abate no solo su psique, sino también su cuerpo al saber que lo único que puede obtener para olvidar su encierro físico es un regalo cada vez más exótico, en el último caso, un hipopótamo enano de Liberia (35).

Aunque el hijo cuente con solo diez años de vida, y pueda considerarse como un niño a quien fácilmente su padre soborna con regalos, es claro que Tochtli posee una conciencia del valor que los estima como objetos inútiles: puede tener un zoológico entero dentro de su palacio, pero nunca la experiencia de conocer algún lugar que no haya sido comprado para satisfacer su soledad. Puede tener muchos sombreros de safari, pero ninguno le va a dar la inmediatez de tener

¹⁰⁴ El silencio al que se refiere se debe a que ha descubierto que su padre no le ha dicho toda la verdad sobre las habitaciones del palacio, específicamente lo que guarda en el cuarto de las armas.

¹⁰⁵ Este evento lo considera Ainhoa Vásquez Mejías como un episodio donde se pone en duda la masculinidad del niño “la primera vez que el niño ve morir, no a una persona sino a sus animales, se quiebra y resulta que la educación no sirvió para nada. Su virilidad se desmorona y queda al descubierto que su masculinidad es una farsa” (24).

la suerte suficiente para encontrar su hipopótamo en Liberia. La conciencia de la “piratería” de los regalos, como ocurre en el caso de los sombreros comprados en una tienda de souvenirs, o en el regalo que le hace un niño de una figura de acción comprada en un tianguis, también deja ver que Tochtli busca solo experiencias y sentimientos reales.

Aunque piense que estos regalos son “patéticos” e incluso tire a la basura dicho muñeco mal diseñado, argumento que esta percepción simboliza el hecho de que Tochtli tiene una gran expectativa en cuanto a la dinámica del recibir. Cada vez es más difícil encontrar algún objeto que en verdad lo impresione. El desgaste del “don” en la vida de Tochtli normaliza o deteriora cada objeto, dejando al pequeño consciente de que estos regalos en verdad no valen nada. Tochtli está esperando de su padre un sentimiento puro, fuera del campo material, que simbolice más que solo el poder del dinero para darle todos los obsequios que se le ocurra pedir, y esta filosofía podría ser la clave para la salvación de cualquier condena ética que pueda obligarlo a hacer lo que en verdad no desea.

La conciencia de Tochtli, en cuanto a los regalos de su padre se refiere, cada vez se acerca más a una concepción del regalo tal como Jean-Luc Marion lo mantiene. Contrario a los principios filosóficos de la inexistencia del don según Jacques Derrida como vimos anteriormente, Marion admite que un regalo no es una simple transferencia de una propiedad, más bien un regalo puede no consistir en un objeto en lo absoluto. Por ejemplo, aquellos casos que involucran amistades, amores, reconciliaciones, etc. De manera que “the gift is not identical to an object but emerges only at the moment of its occurrence; rather than being identical with the gift, the object becomes the simply occasional support for the gift” (cit. en Leithart 208). Siguiendo las pautas de Marion, Leithart sugiere que desaparecer el objeto en sí no desaparece el

regalo, al contrario, puede ayudar a enfocar nuestra atención sobre el modo de *dar* en vez del modo de *transferir* (208; énfasis mío).

Tochtli busca ese énfasis en los sentimientos con cada objeto, pero Yolcaut está fuera de esta filosofía. Por ejemplo, podrá regalarle a su hijo las cabezas de los hipopótamos enanos de Liberia con coronas de diamantes incrustados, pero estas solo simbolizan el poder del narco, no el amor o la atención que su hijo le pide. Más aún, notemos que en un contexto donde el capitalismo gore es el protagonista, los objetos se pueden desvanecer en un solo instante, nada simbolizan si las emociones que llevan consigo no son verdaderamente demostradas. Tochtli evidencia este consumismo desenfrenado en su evidente fastidio por recibir todo lo que pide, pero que, sin embargo, nunca le genera satisfacción.

¿Es posible entonces suponer que esta generación de hijos es más adepta a la rebeldía que significa desendeudarse frente a sus progenitores? Jorge Camacho considera que, borrar el pasado, la memoria de lo que les fue dado con el fin de crearse un futuro sin ataduras sentimentales o morales, es la vía para romper con esa obligación de gratitud (280). Conuerdo moderadamente con esta suposición, sin embargo, no deja de tener un carácter utópico que es fácilmente debatible. La tarea de borrar en un futuro la historia de los regalos, cuando esta fue parte de la “fiesta” en la que un progenitor convierte la vida de un hijo, resulta imposible. En el presente, esta tarea de olvido es igualmente improbable, como lo es un libro que te eduque o ilumine sobre lo que estás viviendo, deseo que Tochtli nunca podrá obtener porque ni con todo el dinero del mundo su padre le podrá comprar: “un libro que te dijera lo que está pasando en ese momento, mientras lees” (44). Este libro sirve, argumento, como metáfora de una educación imposible, que le enseñe al niño el impacto en el presente que tienen los regalos endeudantes en su vida.

Sin embargo, al menos en la ficción, considero que Villalobos maneja bien su narrativa para evidenciar las prisiones éticas que un padre puede imponer en su hijo cada vez que un regalo se le añade a una cuenta pendiente. Otro de sus grandes aportes con esta novela es la atención a una violencia no comúnmente tratada en la literatura del narco que proyecta las obligaciones y sacrificios a los que la generación de hijos en la dictadura del narcotráfico es forzada a realizar. Como lectores, debemos aprender a discernir la gravedad de que un niño sea obligado a armonizar con la masculinidad de su padre y su ambiente a través de un pacto de violencia que lo compromete éticamente a futuro, es decir, que lo compromete a aceptar los valores del crimen organizado como forma común de su diario vivir (López Badano y Solís 60). Villalobos nos presenta un caso interesante donde incluso con todos los regalos, Tochtli lleva una infancia fragmentada, una vida que refleja una versión de orfandad porque, tal como lo supone Teresa García Díaz, los niños de padres o madres encarcelados (y esta palabra viene bien para describir la situación de ambos personajes encerrados todo el tiempo en su gran palacio) se transforman en víctimas de las decisiones paternas: “la mentira y la vergüenza los vuelven huérfanos de mentira”. Este es el resentimiento final de Tochtli hacia su padre, ese tipo de orfandad que recorre los pasillos del gran palacio, configurándolo a su vez, como una víctima más de la dictadura del narcotráfico.

Asimismo, debemos aprender a identificar temáticas que nos ofrece este género literario, además de la violencia y la economía de mercado gore las cuales son temáticas favoritas de la crítica literaria, para adentrarnos en la recuperación de análisis económicos éticos que nos lleven a entender mejor el mundo contemporáneo y las consecuencias de esas violencias. De manera que podamos abrir los ojos para entender posibles futuros infantiles donde los regalos y los objetos juegan un papel crucial en la formación cívica de una generación de hijos. Y donde se

demuestre que estos pueden concluir en la creación de una deuda ética que se genera por una economía basada en la transacción de objetos que podrán satisfacer en el presente las necesidades de atención, de una madre, de una relación más paternal, de una soledad constante, más no los salvan de una esclavitud donde la elección de su propio futuro puede quedar en manos de otro.

Una reflexión final. Para críticos como Vásquez Mejías,

Tochtli se convierte en hombre no cuando aprende a controlar sus emociones, no cuando asesina a alguien, sino cuando comprende quién es su padre por ser su padre y no como autoridad del narcotráfico, cuando la imagen de Yolcaut se transforma convirtiéndose en un hombre falible a quien Tochtli también *deberá proteger*, porque esa es la consigna de una verdadera pandilla. (25; énfasis mío)

Difiero con la crítica en pensar el momento en que Tochtli deja la inocencia infantil para adentrarse al mundo de la maduración adulta. El pequeño protagonista no se convierte en adulto cuando se sabe consciente de que su padre es vulnerable y que por ende debe protegerlo. Por mi parte, considero que Tochtli logrará la madurez cuando aprenda a salirse de la jaula conformada por los regalos endeudantes que su padre le ha hecho y logre suponer que puede cumplir con un deber filial como es el de “proteger” a su padre, sin que el parricidio tenga que ser su obligación absoluta, tal como se lo pide Yolcaut. Enfrentarse a un debate entre cumplir una obligación impuesta y cumplir el mismo acto, pero por decisión propia (un debate similar al presentado en el final de la novela *Carne de perra*) significaría la maduración absoluta de este pequeño representante de esta generación.

El momento en que se rebele ante la petición más agobiante y prisionera que su progenitor ha tenido el atrevimiento de solicitar, es el momento cumbre para la posible evolución

ética y cívica que se ha visto comenzada desde su infancia en pequeños guiños que indican una rebeldía futura. Solo en este momento, es decir, en el momento en que Tochtli aprenda y aprehenda con seguridad que el don de su padre, como lo afirma Derrida, es un ciclo dentro de una economía y que en verdad es imposible, solo cuando alcance esta madurez mental es factible considerar un verdadero pago por la infortunada educación que su progenitor le ha podido ofrecer: el saberse libre de deudas. Al fin de cuentas, que el más sanguinario sicario y criminal del mundo tenga un heredero libre y entendido, debería ser el mayor orgullo y el mejor pago que la vida pueda ofrecerle.

El pesar de la herencia en *La nada cotidiana*

Pasemos al contexto cubano, el de una sociedad que continúa viviendo bajo los términos de un evento de alta violencia¹⁰⁶ que marca un rumbo histórico determinante para las generaciones que brotan después del año de 1959, el del triunfo de la Revolución cubana. La generación de ciudadanos que vive los nuevos dictámenes revolucionarios durante sus años de juventud comienza inmediatamente a cumplir con los deberes requeridos por este evento histórico, principalmente el deber de la fe. Tal como Guillermina De Ferrari enlista, la Revolución ofrecía seguridad social, educación, mejoras en los beneficios médicos, y la seguridad de protección contra una nueva invasión estadounidense (*Comunidad* 21). A cambio, la ciudadanía cubana debía cumplir su parte del llamado por De Ferrari “contrato social revolucionario” con su lealtad basada en un carácter religioso, lealtad que consistía en la

¹⁰⁶ Alta violencia considerando que, desde el 1 de enero de 1959, según un informe por la organización internacional Cuba Archive, la cifra de muertos provocados por el Estado castrista es de 7,101 víctimas entre las que destacan aquellas personas que sufrieron fusilamientos, ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, quienes mantuvieron huelgas de hambre, entre otras (“La revolución cubana”).

creación y en la fe de un “hombre nuevo”, figura promovida por el Che Guevara (*Comunidad* 21-22).

Pero ¿cuáles son los deberes de aquella generación que recién nació después de ese impactante 1959? Para el año de 1989, aquel cuando cae el muro de Berlín y que pone fin al comercio cubano con Europa del Este, esta generación tenía ya 30 años.¹⁰⁷ Los jóvenes entonces no solo debieron lidiar con el deber de ser un “hombre nuevo”, como lo hizo la generación de sus padres, además de tener que convivir con esta generación sumergida en el pensamiento utópico de un Estado socialista,¹⁰⁸ sino también con la escasez en todos los aspectos de bienestar social que representa el “Período Especial en Tiempo de Paz” después de que el comercio de la isla se viera altamente perjudicado. Estos jóvenes tuvieron que aceptar un nuevo contrato, el llamado por De Ferrari “contrato revolucionario postsoviético” (*Comunidad* 24). El estado revolucionario seguía pidiendo fe, pero ya solo podía ofrecerles a sus ciudadanos la soberanía ante Estados Unidos, es decir, deja de lado “su papel de proveedor de subsistencia básica universal e igualitaria para limitarse al de proveedor de dignidad nacional a costa de grandes dosis de indignidad personal” (De Ferrari, *Comunidad* 24).¹⁰⁹

¹⁰⁷ Ivonne Sánchez Becerril considera que es treinta años después del triunfo de la Revolución que se hace evidente la fragilidad del proyecto del hombre nuevo y el descubrimiento de que esta figura “se había erigido como una *imposición*, una sombra, sobre varias generaciones de cubanos que nacieron antes de la Revolución o junto con ella” (168; énfasis mío).

¹⁰⁸ “Utopía de un Estado socialista” como le llama Sánchez Becerril a un estado mental de la Cuba posterior a la Revolución (168). Los sujetos estuvieron *determinados* y producidos históricamente por y en relación con su modelo económico-político-social, de manera que los individuos “están siempre supeditados a la colectividad y es ésta la que *genera una identidad*, específicamente, una identidad nacional” (168; énfasis mío). No es de extrañarse que los padres de la protagonista de la novela que aquí me encargo resulten ser entre ellos mismos muy similares a la hora de considerar su ideología utópica socialista y su determinación para seguirla.

¹⁰⁹ En una línea de pensamiento similar Rita Molinero argumenta que “el pueblo cubano languidece por razones políticas que le *exigen un eterno presente de sacrificios* en aras de un porvenir que nunca se materializa” (125; énfasis mío).

Estos costos relacionados a la “indignidad personal” son el resultado final de este magno evento de la Revolución sobre todas sus consecuentes generaciones. Considero que *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés¹¹⁰ es un manifiesto literario que concede al lector el aprender sobre los agravios,¹¹¹ los deberes, y las deudas éticas que la primera generación subsecuente a la Revolución, aquella nacida en 1959, enfrenta en su infancia y juventud. Argumento que Valdés explora ese doble contrato conformado por la herencia tanto de sus padres como la del gobierno comunista en el que les tocó vivir desde una perspectiva económica ética, aunque no por eso desaparece de la escena la escasez financiera tan característica de las novelas cubanas postsoviéticas. Estas herencias que pesan en el cuerpo y la psique se materializan al grado de doler, pero, argumento, se pueden dominar convirtiendo al individuo que lo logra en un sujeto que mantiene un discurso antiendeudante y selectivo a la hora de escoger su herencia.

En la primera parte de este análisis me planteo estudiar la fecundación de la herencia progenitora como la clave para entender los deberes asociados a la vida de la protagonista Patria. Si bien es cierto que el Estado es el principal agente de endeudamiento contra la sociedad cubana, me interesa rescatar la forma en que los individuos, específicamente los padres, promueven su ideología como herencia en la vida de esta segunda generación. Expandiré la idea poco trabajada de Rita Molinero al referirse a la vida de Patria como una deuda contraída en el preciso momento de su nacimiento (123). Continúo con un análisis de las obligaciones que pesan sobre el cuerpo e ideología de Patria. Examinaré los efectos de estar en deuda tanto con el

¹¹⁰ Valdés forma parte de la Generación de los 80, esa primera generación cubana que nace y crece dentro del estado socialista y que, como Oswaldo Sánchez define, fue una amenaza al Estado al conocer su descontento crítico, su desconfianza política, y su intención de revelar las contradicciones ideológicas del sistema basadas en la manipulación y la ineficiencia (Staniland 194).

¹¹¹ Carmen Faccini analiza el discurso político en esta novela argumentando que “busca acusar una patética realidad referencial en la que predomina racionamiento, restricciones, desempleo, censura, sanciones, represión, exilio y sobre todo, miedo” (127). Añadiré a esta lista: deudas.

gobierno comunista, como con las expectativas de sus progenitores, y con las propias como mujer rebelde. Y sobre este último aspecto abordaré el final de mi análisis.

Propongo que Patria es un personaje que, aún dentro de este mundo de obligaciones, encuentra medios por los cuales rompe con la deuda de seguir al pie de la letra la herencia de sus padres y su gobierno político. Basándome en los principios de Jacques Derrida en el apartado “Escoger la herencia” sustraído de *Y mañana, qué...* consideraré el discurso antiendeudante¹¹² feminista en la novela. Argumento que este discurso no solo se presenta en el personaje de esta joven, puesto que Valdés también da lugar, aunque de manera fragmentada y breve, a la madre de Patria para generar un diálogo que reivindique las culpas que devienen locura por decisiones políticas pasadas, pero aun altamente activas en el presente de ambas generaciones.

La nada cotidiana da voz a una joven que nace el 1 de mayo de 1959 y es nombrada Patria por elección de su padre. A los dieciséis años decide cambiarse el nombre a Yocandra¹¹³ por amor a quien fuera su primer esposo, el Traidor, un artista que la convierte en su esposa porque es requisito para que él pueda obtener un puesto de trabajo en Europa. Yocandra se vuelve a enamorar, al menos dos veces más, y es jefa de redacción de una revista que no se publica por falta de recursos. Es una joven que no se alinea a los deberes académicos impuestos por la Revolución, es una mujer que no quiere victimizarse en sus cartas ante los amigos que ya se fueron, es alguien que considera desastrosa la forma hueca de su cotidianidad, pero a la vez,

¹¹² Carmen Faccini observa en la novela de Valdés un discurso “contrarrevolucionario rabioso, corrosivo y descarnado” (126). Sin duda, existe una crítica hacia el régimen cubano sobre todo al sistema sanitario, educativo, social y cultural como sugiere Faccini. Sin embargo, no considero la novela de Valdés como una crítica con tintes tan pesimistas como lo trata Faccini, más bien, argumentaré que se presenta un discurso antiendeudante, como le he llamado, con toques incluso optimistas.

¹¹³ Emma Staniland considera que la decisión de cambiarse el nombre de Patria a Yocandra es debido al rechazo de ser definida por los términos nacionales, culturales y políticos que dominan su entorno (208). Rita Molinero considera también este acto de rebeldía contra un “destino manifiesto” (122). De este punto en adelante elijo referirme a la protagonista por el nombre de Yocandra como un respeto, en el mundo mimético, de su decisión ficcional.

es una individuo que encuentra lo bello dentro de su experiencia del vivir. Yocandra decide escribir la novela que tenemos en nuestras manos como obligación para cumplir las exigencias de una amiga que logró escapar de ese paraíso en declive, pero además escribe para entenderse a sí misma, para reflexionar sobre su pasado y para purgar sus dolores.¹¹⁴

La novela empieza y termina¹¹⁵ con la frase: “Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso” (15). Esa isla que en 1959 hace volver los ojos del mundo carga con un cúmulo de responsabilidades que no pudo soportar. Responsabilidades como la de realizar una Revolución que ningún intelectual en el occidente había podido lograr, la de construir el comunismo después de una invasión estadounidense, la de aparentar una falta de ideología, y la de dar esperanza (De la Nuez 42). Si los intelectuales como Jean-Paul Sartre, Régis Debray, Max Aub, entre otros,¹¹⁶ en el momento del boom de la Revolución fueron atraídos por el impacto histórico que había logrado Cuba, no era de extrañarse entonces que la misma comunidad cubana cayera en un ensueño cargado de orgullo, lealtad y agradecimiento hacia sus exponentes Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara. Los padres de Yocandra son parte de esta colectividad que se ve envuelta en los discursos del “Comandante”. El padre, que trabaja en la zafra, y la madre, que a

¹¹⁴ Sobre el ejercicio de la escritura en la novela, Molinero sugiere que el miedo a la represión “sólo puede exorcizarse mediante la escritura de la página en blanco que tanto obsesiona a Yocandra” (122). Por mi parte, considero que no solo hay una intención de exorcizar este miedo a través de la práctica de la escritura. Más bien, las palabras salen del cuerpo endeudado de Yocandra para purgarlo de más sentimientos aparte del miedo.

¹¹⁵ Carmen Faccini sugiere que esta forma narrativa circular de la novela delata que Valdés escribe una realidad no cabalmente referencial, sino una realidad parcialmente percibida o retextualizada por ella misma (124). Por su parte Emma Staniland comenta que, el hecho de que el lector regrese al punto en que empezó, implica que nada ha cambiado en el período cubano descrito (199).

¹¹⁶ El ensayo *Fantasía Roja: los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana* de Iván de la Nuez permite hacer un viaje panorámico sobre el impacto que la Revolución tuvo en la intelectualidad. El autor encuentra cuatro principios que recorren las obras de estos pensadores: confirmación, celeridad, distancia y discriminación, que se traducen, respectivamente, en enorgullecerse por una Revolución que sí se realizó, en dictaminar complejos procesos sobre la Revolución prematuramente, en la seguridad de que se puede defender la Revolución desde la comodidad del hogar capitalista, y en que sus voces son las más importantes porque aportan el saber mientras que las cubanas solo ocuparán siempre el segundo lugar (12).

sus nueve meses de embarazo camina unos cuatro kilómetros desde La Habana Vieja hasta la Plaza de la Revolución solo para escuchar al Che Guevara, comparten la ilusión prematura del cambio prometido.

Ambrosio Fornet en “La década prodigiosa” escribía que la Revolución trajo consigo el saber que “el país era algo más que azúcar”. Así, el padre de Yocandra, trabajador arduo en las cosechas de cañas de azúcar, se reconoce por vez primera como un individuo con posibilidad de “algo más”. Su generación fue testigo de ver cómo el mundo se enderezaba, pero también de saber que se requería esfuerzo y sacrificio individual y colectivo. El escritor finaliza su ensayo aceptando que habla de los años sesenta con nostalgia, puesto que esa década les dio el poder de, como artistas, salir de la clandestinidad y producir un patrimonio cultural sin igual porque “la Revolución nos aparecía como el medio más rápido y seguro de lograr nuestro objetivo no solo en el campo de la cultura sino en todos los aspectos de la vida social”. Su generación, es decir, aquellos “cuerdos” que fueron testigos de este evento que cambió todo, encuentra en este cambio la autoridad, de quien lo sabe por experiencia propia, para afirmar que “un mundo mejor es posible”.

Los padres de Yocandra representan dicha generación dispuesta al sacrificio individual y colectivo y un tanto fanático al grado de caer en una primera desilusión “por culpa de su hija” al no haber “nacido el Primer Día de los Trabajadores de la Revolución triunfante, sino el dos de mayo” (Valdés 25). Es sabido por Yocandra que, siendo apenas una recién nacida, sus padres ya empezaban a reprocharle el no haber cumplido con su *deber revolucionario* (26; énfasis mío). Desde este momento empiezan las obligaciones en el cuerpo de la infante. Emma Staniland sugiere que el nombre Patria, dado por su padre, la subsume en el cuerpo político y patriarcal de la nación, y la compromete a que su individualidad personifique los valores de este cuerpo

convirtiendo el de la mujer en un “ser manipulado y controlado por las fuerzas dominantes de la lógica dominante” (207-208; traducción mía).

De forma similar, acercándose al análisis del nacimiento de esta pequeña, Rita Molinero considera a Yocandra una individuo “predestinada al sacrificio de una sociedad fundamentada en la agonía de la patria o de la muerte” (122). Sin embargo, Molinero menciona esta idea y la abandona para adentrarse a su análisis principal, el erotismo como herramienta para la reafirmación del individuo. Ivonne Sánchez Becerril, cuyo análisis comento más adelante, es otra de las críticas que se han enfocado en este capítulo titulado “Heroico nacimiento”, aunque también desvía su análisis al estudio de la metaficción. Ambas críticas se enfocan exclusivamente en este capítulo y lo estudian como una deuda generada por el régimen, no por sus padres. Por mi parte propongo expandir el argumento sobre las deudas originadas al nacer debido a los sacrificios impuestos tanto por el régimen como por sus progenitores, las cuales pesan sobre sus hombros y apenas comienzan en su nacimiento. Yocandra vivirá el sentimiento de imposición de la herencia política de sus padres durante toda su adolescencia y aún después de independizarse de ellos.

Fundamental es, desde este punto, hacer una importante distinción entre los agentes acreedores durante la vida de Yocandra. Como mencioné al principio de este capítulo, los personajes representantes de una generación subsecuente a los hechos históricos de los que me encargo son seres doblemente endeudados. Por una vía está el contexto político como agente más evidente cuyas consecuencias analicé en los dos primeros capítulos, pero ahora se unen a este cúmulo de circunstancias las herencias endeudantes de sus progenitores. En este caso, Valdés retrata con aguda crudeza y desaliento la escasez que representa la imposición comunista durante el Período Especial que obliga a su protagonista a vivir precariamente. Pero me parece

fundamental separar las deudas generadas por sus padres porque son principalmente estos agentes por los cuales la ideología comunista llega a Yocandra y no siempre por las imposiciones directas del gobierno. Lo cual, a mi parecer, aporta una concepción más amplia de esta novela para no ser catalogada como una más del corpus de la novela del Período Especial.

Consideremos, pues, la fe en la Revolución de la generación de los padres porque no solo de promesas viven estos representantes de la década del 60. Como anuncia Fornet, su generación ve materializarse el bienestar social. El ascenso económico de la familia va “rápido y seguro” como lo atestigua Fornet. Cuando Yocandra se encuentra en tercer año de primaria, su padre se convierte en acreedor de una mansión que le es dada por el Comité de Defensa de la Revolución (CDR). La escena que se encarga de este regalo es de total felicidad para los padres, pero de inmensa frustración y tristeza para la pequeña pues no desea dejar toda su vida atrás. Cuando la pequeña por fin es consolada por su madre, Yocandra encuentra estatuas de mármol en esa mansión llena de arte. Al ver la estatua de un joven, Yocandra la besa y su padre la destruye y también al resto en un acto colérico que refleja la intolerancia castrista encarnada (Kroll 197). Juli A. Kroll analiza ampliamente esta escena como una en donde nace la conciencia política de la joven al ver destrozados los cuerpos que representan víctimas comunes del régimen tales como los homosexuales, los intelectuales y los artistas (196-197). Por mi parte, considero este episodio como un segundo momento clave en su vida para manifestar la obediencia frustrada hacia sus padres.

Yocandra llora tocando los fragmentos y sintiendo en su conciencia por primera vez la culpa. La culpa de no haber podido mantener con “vida” esa estatua amada de la cual pasa a ser su delatora (84-85). Más que un despertar político, como afirma Kroll, veo en esta escena una muestra de castigo de su padre hacia el deseo por el arte que observa en su hija Yocandra, y de

paso un castigo retrospectivo hacia su esposa quien antes de casarse fue estudiante de arte.

Consideremos la definición de castigo de Steven Hutchinson al argumentar que éste tiene un aire de objetividad, que el castigador asume una *superioridad institucional*, que evoca reglas, y que tiene como propósito el *cerrar un ciclo de violencia* (165; énfasis mío). El padre está asumiendo un papel institucional dual al castigar a Yocandra, el del padre y el del buen revolucionario, pero al castigar a su hija por un motivo incomprensible para la niña, su castigo como padre es el que más pesa en la pequeña hija (al fin y al cabo, ella no tiene el conocimiento aún para ver a un “buen revolucionario” cumpliendo su deber político). Su mismo padre se encela porque, gradualmente, Yocandra se ambienta a esa casa artística y piensa que parecía más hija del escultor homosexual emigrante (el anterior dueño de la casa) que de él (85-86). De más está decir que el castigo es ridículo y doloroso para Yocandra en tanto que no cierra ningún ciclo de violencia porque no existe tal.

El deber revolucionario que tanto piden los padres a Yocandra siempre es violentamente impuesto y la pequeña aún no logra discernir entre la falta de respeto al discurso revolucionario o al discurso educativo de su padre. Es decir, Yocandra no ve en su padre la figura del buen revolucionario que destruye lo que su ideología ve como amenazante, ya que lo único que advierte es tener frente a ella un colérico padre que le ha impuesto la culpa de ser destructora de una bella estatua. Es así como el castigo para Yocandra por parte de su padre no cierra un “ciclo de violencia” como afirmaría Hutchinson sobre este motivo ético, más bien, recién lo abre en la relación entre este padre y su hija.

Desde el capítulo primero de la novela que retrata la destrucción de la isla en un discurso entre onírico¹¹⁷ y alucinatorio, continuando con el segundo donde se refleja ese malestar paterno

¹¹⁷ En palabras de Carmen Faccini “este onírico, alucinado Capítulo Inicial adelanta, desde la perspectiva de la narradora, la Revolución cubana como proyecto fracasado” (124).

por el día en que nació su hija, hasta el final de la novela, hace considerar a críticos como Carmen Faccini que Yocandra mantiene un punto de vista “iluminador” de la ideología “manipulada” de los padres (125). Recordemos que los padres obligan a Yocandra, desde que está en el vientre materno, a escuchar los discursos revolucionarios en una escena en la que ella trata de “huir” de su madre, mientras a ésta el Che le pone una bandera sobre su estómago. Con esta escena, la narradora impone su llegada al mundo con la intención de separarse de esa ideología manipulada de su madre, sobre todo porque ésta no se da cuenta de su manipulación: “antes de salir de la concentración multitudinaria, al pasar por delante de la tribuna, el Che le puso la bandera cubana en la barriga, pero ella apenas ni se enteró, porque yo seguía jodiéndola, provocándole unos dolores del carajo” (21). La llegada endeudada de Yocandra es inevitable, y tal como afirma Emma Staniland, al leer el episodio de la bandera que representa los sentidos históricos, culturales y nacionales, la corporalidad de Yocandra está comprometida con la responsabilidad de significar el nuevo estado de la nación (205).

Esta escena es fundamental para dividir las dos generaciones que ahora conviven en un mismo contexto. “Para ella [la madre] terminó el dolor. Para mí acaba de comenzar” reitera Yocandra (25). Y aunque la misma narradora exponga la obviedad de la separación de su madre al momento del parto, simbólicamente la endeudante herencia que la une a ella y a sus padres comienza en este momento. Ivonne Sánchez Becerril estudia esta misma escena como un indicativo de la deuda histórica con la que nace la generación de Yocandra. Para Sánchez Becerril, el episodio “busca resaltar el entusiasmo por el triunfo de la Revolución y el inicio de la construcción del “paraíso” y cómo ambos procesos volcaron sus expectativas y frustraciones en las nuevas generaciones” (172).

Sánchez Becerril, haciendo una lectura de este capítulo en particular, se basa en el concepto de las generaciones que nacen con la Revolución “sin el pecado del capital” de Iván de la Nuez, quien afirma que dichos jóvenes viven programados con culpa al saber que la Revolución fue hecha *para* esta generación con la “cíclica denuncia y paternalismo de los progenitores en el poder que no han cesado de repetir que la Revolución no fue hecha *por* nosotros” (cit. en Sánchez Becerril 169; énfasis en original). De manera que esta generación vivía anclada a la culpa y con alta carga de responsabilidad al saber que las generaciones anteriores “habían pagado con sangre y sacrificio una sociedad que posibilitaba la aparición del hombre ideal” (169). La deuda de la que se encarga Sánchez Becerril se detiene en el análisis exclusivo de este capítulo y se mantiene dentro de aquellas generadas por el contexto político Revolucionario.¹¹⁸ Continúo entonces esta línea de análisis económico ético debido a que las deudas abundan en toda la novela, y la misma narradora hace una separación de quiénes son los agentes que la han endeudado, tal como se puede ver en el epígrafe de este capítulo: “debí ser fiel a mis progenitores. Debí ser fiel a la Patria [...]” etc. (161).

Desde muy niña, los padres de Yocandra la obligaron a separarse de ellos pues ambos jugaban el papel del revolucionario ejemplar (su padre) y de mujer de sociedad (su madre) causándole a su joven hija “el trauma de la ausencia paterna” (88). Debido a la imposición a la soledad a la que Yocandra fue expuesta por sus padres, ella se dirige a la calle para buscar la compañía que ellos le deben, refugiándose así en el Traidor. Él se convierte en su primer amor marcándola para siempre por ser su primera relación sentimental fuera de los lazos familiares, la

¹¹⁸ El trabajo de Ivonne Sánchez Becerril se basa, de hecho, en investigar aquellas narrativas que viven en la sombra y bajo la imposición del concepto de “hombre nuevo” del Che Guevara que se conformó por esa generación de hombres que “vendrán libres del pecado original” y que en su conciencia radica “el cumplimiento de su deber social” (168). Es decir, el análisis de Sánchez Becerril se limita al análisis de la imposición de un solo concepto sobre la protagonista, pero no ahonda en sus otras obligaciones fuera del “deber social” como lo promulgó el Che Guevara.

cual, infortunadamente, también la endeuda: “[...] *yo cumplía cada orden por amor*. Para mí, *así debía amarse*, eso era el amor. Él, sin embargo, ordenaba por negocio” (49; énfasis míos).

Sobre las relaciones interpersonales amorosas de la protagonista, Orlando Betancor considera que Yocandra busca a un amante eterno al insistir en encontrar el amor cada vez que rompe una relación sentimental (38). El crítico realiza una lectura literal basándose en la afirmación de la propia protagonista cuando menciona que ella necesita estar enamorada para sentirse viva. Si bien es cierto que la novela lo refleja así: “necesitaba del *big love*, morirme de amor, vivirme de amor” (139), creo que hay un trasfondo más interesante en esta necesidad. Leo dicho apetito amoroso como la querencia de Yocandra por sentirse al fin retribuida debido a las pocas cuotas de amor paternal con las que fue obligada a vivir desde su infancia. Con todo, la joven repite el patrón que aprende de su padre en sus futuras relaciones interpersonales: en el amor hay obligaciones y cumplirlas es la definición de este sentimiento.

De aquí sigue que, tal vez el único momento de conformidad entre los padres y la joven, y que Yocandra cree haber pagado satisfactoriamente, se refiere a la educación universitaria supuestamente obtenida por mérito propio. Sus padres creen que, a través de una beca ganada por el buen desempeño de su padre como dirigente sindical, Yocandra ha terminado sus estudios en una carrera que ella detesta pero que el régimen aprueba, la de Educación Física. La realidad es que la joven compra el título universitario con el dinero del novio, el Traidor, el cual recibe como pago por ser su criada y su investigadora intelectual privada para los escritos que el hombre de letras produce. Aquí el flujo del dinero interesa porque solo a través de un hombre es que Yocandra cumple con las expectativas del otro hombre en su vida, su padre.

Vale la pena enfatizar las dinámicas a las que se enfrenta Yocandra frente al género masculino porque a través de estas precisamos un tipo de represión independiente a la política. El

Traidor la hace sentir en una prisión donde su religión era el amor, y su dios era él, más al no conocer otros “puntos de referencia con otros estados de felicidad” (51), Yocandra acepta pagarle a su padre con este dinero que le impide la verdadera libertad, forzándola a permanecer no solo en la prisión paterna, sino en la prisión emocional que le crea el Traidor. “Para mis padres, yo era una modelo de hija” recuerda Yocandra y continúa su narración con “para ellos, yo era dirigente estudiantil. Eso a mi papito lo ponía en el clímax del orgasmo paternal” (51). La dualidad del padre, como ser revolucionario y como figura paterna, de nuevo obliga a Yocandra a mantener una mentira al concientizarse de que el “orgasmo paternal” viene exclusivamente de cumplir expectativas revolucionarias, nunca por metas filiales sin ideologías políticas como es el de obtener un título universitario per se.

Asimismo, cabría destacar la importancia del origen ficticio de este título universitario, el de una supuesta beca ganada por el padre por méritos revolucionarios. De manera que el deber filial de Yocandra está ligado a pagarle a su padre el esfuerzo por ser un “hombre nuevo”, por ser un revolucionario distinguido. Este hecho nos remite al deber filial que antes citamos y que estudia Jorge Camacho en la literatura colonial de la isla, y nos demuestra que, en Cuba, aún con una Revolución encima, el panorama de deudas éticas paternalistas no ha cambiado en lo absoluto. Nos remite a una época de represión basada en la deuda entre los mismos miembros de la institución familiar que demuestra el poco avance ético que provee la Revolución desde los tiempos en que Cuba vivía bajo el mandato español.

La última imposición de sus padres fue el regresar a casa después del divorcio con el Traidor. Este deber ya no lo cumple, en cambio Yocandra se va a vivir con una amiga aceptando que, gradualmente, sus padres pasaron de obligarla a cumplir sus peticiones a obligarla a cuidarlos porque dejaron de ser sus padres para transformarse en sus hijos (89). El simbolismo de

esta última obligación de Yocandra va más allá del muy regular deber filial que consiste en el cuidado de los miembros de la familia. Propongo que este cambio de obligaciones en donde las originadas por la ideología revolucionaria paternal han dado paso a las originadas por el lazo familiar indica el reconocimiento del desencanto revolucionario de la generación de los 60. Solo cuando la fe revolucionaria se ha perdido es posible individualizarse y con ello llega la libertad en la performatividad del lazo paterno-filial, es decir, los padres al fin pueden actuar este rol desligado al del revolucionario ejemplar. Pero incluso en esta nueva circunstancia no puede haber paz en su relación porque ahora son sus padres los obligados a desentenderse de los pormenores de la vida de su hija (89). Hay, por tanto, una constante en estas relaciones interpersonales en tiempos revolucionarios: nunca deja de haber deudas, y nunca hay una tranquilidad social/familiar.

Podríamos entender este malestar social entre generaciones por medio de la explicación que da Iván de la Nuez al referirse a un problema de orden existencial de quienes han crecido y vivido la experiencia comunista: “viviremos siempre bajo sospecha” porque no habrá manera de maquillar el pasado que han vivido (117). No habrá forma en que esta generación deje de ser vista como “sujetos incómodos y escrutados” por sus formas del vivir bajo los deseos de la carne, la impudencia, la promiscuidad, etc. (117). Esta generación, sabe, además, que todo proyecto extremo ya sea comunista o capitalista es evitable “rebajando el perfil detonante de las retóricas que hoy nos hablan en nombre del Pueblo, de la Causa, de la Patria, o incluso de la Democracia” (118). De modo que la incomodidad entre la relación paterno-filial siempre estará presente porque Yocandra, en esta relación, es un sujeto sospechoso ante los ojos de sus padres, y sobre todo incómodo por el saber que ella posee y que sus padres no pudieron aceptar y esta ignorancia los lleva, literalmente, a la locura.

Yocandra, durante su juventud representada a partir del divorcio del Traidor, se agencia como sujeto que intentará por todos los medios romper con la ideología revolucionaria de su padre, pero no con su padre como figura paterna. Por tanto, la joven no se deslinda de las obligaciones familiares pues, precisamente, el desencanto de la generación del 60 desemboca en una psiquis enferma como materialización de la enfermedad del régimen. Tanto el padre, que fue internado en un manicomio con terapias de electroshock durante seis meses pues primero “se había contagiado de la enfermedad de los discursos” por su frecuente participación en las actividades del gobierno, para luego ser reprendido y desechado por éste por gritar públicamente el fracaso de no haber alcanzado la meta gubernamental de cosechar diez millones de toneladas de azúcar (88), como su madre, que sufre un estado mental ajeno a la realidad, representan los nuevos sujetos que ahora son deudores hacia esa generación que tanto endeudaron en el pasado, la de sus hijos. Recordemos que ahora se han cambiado de papeles convirtiéndose ellos en los “hijos” para Yocandra, en los hijos a los que ahora les toca aprender de esa figura paterna basada en el desafortunado conocimiento empírico de Yocandra.

La protagonista ha aprendido a sobrevivir en el entorno del Período Especial a través de sus sentidos. Por lo cual, cuando circula por la calle en su bicicleta, esquivo las imágenes cargadas con alta dosis de realidad como aquellas que reflejan la hambruna de la juventud mendigando alimentos. Su cuerpo y su psique se han amoldado a este nuevo estado perpetuo de hambruna, de ostracismo, de simulación, de espera, de separación. Sus deberes tocan cada aspecto de su vida en referencia a su cuerpo: “tiene hambre y nada qué comer. Su estómago comprende muy bien que debe resistir” (16), “me han vuelto vegetariana a la fuerza, aunque tampoco hay vegetales” (29), “el vino no alcanza para desordenar al máximo nuestros sentidos y simulamos la deliciosa borrachera que suponemos debiera acontecer” (147). Su estado anímico

también se ve obligado a adaptarse al peso de los deberes: “frente al espejo pienso una eternidad, con la boca embarrada en pasta dentífrica -este mes la cambié por chícharos-. Lo que antes hacía en segundos, en la actualidad lo hago en horas” (72), o “nos han condenado a vivir desperdigados por el mundo, al peligro constante, al dolor agudísimo en ese hondo precipicio de las conciencias, a la renuncia de nosotros mismos, de nuestros sueños” (109).

De la misma manera en que el derecho se escribe sobre el cuerpo, de acuerdo con Michel de Certeau, las deudas se inscriben en él. De Certeau manifiesta que el ser humano, desde su nacimiento hasta su muerte, es marcado por la ley, es transformado en pergaminos donde la razón o “el Logos de una sociedad se hace carne” (153). Ejemplifica su teoría con la idea de la piel del criado como un “pergamino donde la mano del amo escribe” (157), y considera herramientas que graban la fuerza de la ley sobre el sujeto como el garrote policiaco o el banquillo del acusado (158). Así como el derecho se inscribe en el cuerpo, las deudas que inundan al sujeto se pueden sentir sobre él, y no hay contexto político más pertinente que el cubano para demostrar el peso que debe ser cargado por la carne del individuo.

Yocandra resiente el deber de sobrevivir con poca cantidad de alimento en su estómago, pero debe también sentir el subir y bajar con baldes de agua para sus actividades diarias,¹¹⁹ debe resistir el calor y la oscuridad apenas matizada con velas después de que llega el anochecer, debe sobrevivir los olores naturales del cuerpo que no puede higienizarse y que, por ende, la remite a otro deber, el de perder la vergüenza. Así como Michel de Certeau define que “en los tiempos de crisis, el papel no le basta a la ley y es sobre el cuerpo el sitio donde se traza de nuevo” (153), en

¹¹⁹ La misma autora, Zoé Valdés, en una entrevista con Enrico Mario Santí, expresa su malestar al escuchar a los extranjeros maravillados por la forma de adaptación de la sociedad cubana para sobrevivir “¡Que les digan que tienen que montar una bicicleta bajo un sol que le traquetea, y transitar las lomas del Vedado! Y además hacerlo obligado, *no porque lo escogiste sino porque estás obligado*. Y eso lo viví de manera muy fuerte” (cit. en Molinero 132; énfasis mío).

la Cuba de Yocandra, la ley endeudante de la Revolución hace del cuerpo humano el papel donde se inscribe el testimonio de su legado. El cuerpo de Yocandra se ve convertido en un fragmento de la historia del Período Especial, y así como ella, toda su generación conforma un colectivo marcado por las obligaciones que, aún lejos de la isla, llevan en su ser.

Los amigos de Yocandra, el Lince y la Gusana, quienes se han marchado de Cuba a Miami y a España, respectivamente, no logran desendeudarse aún en esos nuevos espacios donde el deber del cuerpo de sobrevivir con tan poco ya no los alcanza. Pero la memoria del cuerpo endeudado no les permite dejar de lado la experiencia de haberse visto inscritos por la escasez. La Gusana comenta que solo porque no soportaba la libreta de racionamiento es que se casó con ese “gordo, calvo, colorado y refunfuñón” (99-100). Y su discurso está cargado de aficiones gastronómicas incluso al describir a los jóvenes españoles: “hay niños preciosos, de esos de cutis rosados, ojos limpios y negros, pelo azabache, boquitas rojas como sangre (*aquí se come mucha fruta*)” (100-101; énfasis mío). Interesa resaltar la necesidad de la Gusana por seguir comentando sobre la alimentación aún fuera de Cuba. Su estómago ya no está marcado por la ausencia de alimento, pero la herencia de la escasez aún tiene el poder de impactar su discurso sin importar en dónde se encuentra. Por su parte, el Lince extraña la inestabilidad, y quisiera ser cruel y olvidar, pero no puede. Su carísima llamada telefónica a Yocandra es, ante todo, no solo una explicación detallada sobre su experiencia en Miami, sino, al estilo de la Gusana, el recuento sobre los deberes que tenía en Cuba. Es un manifiesto del recuerdo del sufrimiento por la escasez, y del llanto que lo inunda al recordarlo en donde sea que vaya.

Además de que “en la isla cada parte del cuerpo debía aprender a resistir” (16), Yocandra, en ese mundo onírico que conforma el capítulo de apertura de la novela, deja en claro su principal condena: “el sacrificio era la escena cotidiana” (16). Este sacrificio ya naturalizado

comenzó en su vida debido a sus padres desde su nacimiento, continuó con el régimen cuando incluso los padres sucumbieron ante las nuevas obligaciones originadas por la violencia que traía consigo ese Período Especial, como si Cuba se hubiera convertido en un campo de guerra,¹²⁰ y sin embargo, no desea ponerle ningún fin porque entre tanta amargura, el cuerpo de Yocandra se adapta. Su estado anímico perpetuamente melancólico encuentra en la escritura, animada por una amiga, la esperanza, y aunque es una petición comprometedora, no es violentamente endeudante.

No quiere comprometerse con algo que no sabrá si podrá hacer: “describir la nada que es mi todo” (170). Aunque por miedo a decepcionar a su amiga quiere evitar la escritura, en realidad esta es la obligación final que pesa sobre su cuerpo. Una vez que escribe lo que para nosotros es la novela que tenemos en nuestras manos descubre que las palabras la están escribiendo a ella y no al revés. Ella no escribe esas palabras que leemos, han sido sus circunstancias, pero sobre todo sus deberes, las que han ido marcando poco a poco su cuerpo hasta convertirlo en ese pergamino perfectamente imperfecto que sirve como testimonio andante de su nada, la nada que la obligaron a vivir. De manera que el texto será solo una extensión de su propio cuerpo. Hay, sin embargo, una paradoja. Yocandra endeudada con su amiga refuerza su propia agencia a través de la escritura. Si bien las palabras son una extensión de su nada, ésta no deja de ser suya, y su voluntad y poderío se verán expuestos en ese “pergamino yocandriano” que hará perdurar la herencia a la que se ha enfrentado.

A través de la dinámica de la escritura, tres ideas parecen preponderar. La primera es la existencia de una hermandad femenina que a través de obligaciones originan productos positivos, en este caso, un texto purgatorio. La segunda es que su estado de endeudamiento por fin ha encontrado la forma de pagarle a sí misma, porque en esa isla nadie va a retribuirle nada, ni sus

¹²⁰ Como Catherine Davies lo ha definido: la escasez de materiales, de comida y de energía en Cuba en dicho Período Especial no es diferente a aquella experimentada en una zona de guerra (cit. en Staniland 196).

padres, ni la Revolución, ni sus amantes.¹²¹ A diferencia de nuestros contextos políticos mexicano, argentino y chileno, en el cubano el individuo endeudado se paga a sí mismo, logra salir un momento de ese estado deudor para encontrar por sí mismo los medios que le permitan encontrar remuneración. Y por último una realidad final. Yocandra reúne el valor para rebelarse a través del arte contra la imposibilidad que impera en la isla durante el Período Especial de materializar un texto. Recordemos que la revista de la cual la protagonista es editora no se publica por falta de papel, sin embargo, su propio producto literario sí encuentra una materialización con carácter mimético agenciando así a la protagonista incluso fuera de la ficción de Valdés.

El cuerpo de Yocandra pesa, irónicamente, porque trae en la espalda las deudas contraídas con sus padres, las deudas con su vocación que no pudo ser, las deudas con sus amantes, y las deudas consigo misma, pero, sobre todo, porque en su cuerpo están inscritas todas las palabras que, como extensión de su cuerpo, nosotros tocamos en el libro de Valdés. Mientras “a la generación de los felices le pesa desgarradoramente en las espaldas demasiada gloria” (114), la generación de los endeudados nunca podrá “erguirse totalmente por culpa de los fusilamientos” (114), pero, además, nunca podrá erguirse si no se retira el peso de las deudas. Sin embargo, la visión agenciada de Yocandra le permite ver que el síndrome del cubano, que se compone por “la jodida nostalgia” (124) no hay que negarlo, más bien hay que dosificarlo, sufrirlo, pero sin obsesiones para que “sea alimento espiritual y no veneno” (124). Esos deseos frustrados por un país ideal, el constante vivir dentro de un oxímoron, dentro de un “país pobre y a la vez grande, que [...] cansa y [...] gusta” es la perpetua barrera que impone Cuba en sus

¹²¹ Para Staniland, la protagonista es “creativa, perspicaz, dispuesta a examinar, entusiasta a la escritura” (197 traducción mía). De manera que, similar a mi propuesta, la crítica considera el arte de escribir(se) de Yocandra como una forma de agencia, aunque su análisis se dirige más al término de individualidad femenina, a diferencia del rumbo de mi análisis sobre el desendeudamiento femenino.

habitantes, que los divide entre una nostalgia del pudo ser y no es. Entonces, el cuerpo,¹²² naturalmente sabio, encuentra la sabiduría para sobrevivir, para seguir andando, aún con todo el peso de esa ley que les ha dado la espalda a todas sus generaciones, pero que, asimismo, les ha enseñado a vivir. Y del cómo me encargo ahora.

Parte de la agencia del personaje de Yocandra se mide a través de su habilidad de reconocerse endeudada. Su conocimiento empírico permite registrar las deudas que han pesado sobre su cuerpo. Este personaje es, quizá, el más concientizado al respecto no solo de este capítulo, sino de todas las ficciones endeudadas que he incluido en este trabajo. Su gran valor literario se concibe por medio de este don, y aunque es un hecho que existen deudas irreconocibles para el deudor -por ejemplo, aquellas impuestas injustamente por un acreedor como las presenté en el capítulo segundo principalmente experimentadas, coaccionadamente, por los personajes femeninos-, sin duda Yocandra se agencia a sí misma a través de la experiencia del diario vivir. Nadie la educó para la verdad de su generación, para ver en carne propia escenas como aquella donde un muchacho de 30 años (la especificidad de la edad indica la escasez del Período Especial) espulga las sobras de un basurero en la calle mientras ella huye de ser testigo de tremenda demostración del fallo de aquellos que los jodieron con un “estamos construyendo un mundo mejor” (95). Yocandra encuentra en el pesar de su herencia la habilidad de enlistar a sus acreedores en un momento donde toma la decisión de abandonar su pasividad y hacer una “huelga” donde la melancolía es su protesta y donde llora para independizar su tristeza de la colectiva:

¹²² Emma Staniland mantiene la tesis de que Yocandra nunca deja su cuerpo en estado pasivo, más bien “lo reescribe como un sitio de autodefinición esencial para la formación de la individualidad de la protagonista y para la posibilidad de su pertenencia social” (195; traducción mía).

Para ganar que me rebajen el horario de angustia asalariada, pagada con el salario del deber. Como si con el deber se pudiera comprar, por ejemplo, el azúcar o petróleo. Nací marcada por el deber trascendental. Debí ser fiel a mis progenitores. Debí ser fiel a la patria. Debí ser fiel a la escuela. Debí ser fiel a las organizaciones de masas y a las otras. Debí ser fiel a los símbolos patrios. Debí ser fiel a mis «compañeros» [...]. Debí ser fiel a mi esposo, digo, a mi «compañero». Debí ser fiel a todo lo que no me fue fiel. Por exceso o por defecto. Queridos paternalistas, miren cómo me mata la fidelidad. Lloro infiel, y ésta es mi cobarde prueba de coraje. (160-161)

Analicemos parte por parte este pasaje. Primeramente, pongamos atención al lenguaje cargado de términos económicos éticos. Aunque el discurso de Yocandra comienza mezclando campos de mercado con aquel de la ética donde la obligación de fidelidad, es decir, ese deber trascendental, se manifiesta impotente para comprar los insumos necesarios para sobrevivir, Yocandra decide enfocarse en el campo ético, en el lenguaje que le permite concretar el origen del peso que viene cargando desde su nacimiento. Son deudas, como dije antes, que se basan en la fidelidad. Mientras la generación de los 60, la que vivió en su juventud la Revolución, debe al régimen un acto de fe, de acuerdo con De Ferrari, esta generación en cambio debía fidelidad. Fidelidad a un evento en el que no tuvieron voz para decidir querer participar, en el que su única parte en este contrato fue concebida por el simple hecho de nacer. Y, ante todo, por ser una generación marcada por las expectativas de la generación anterior a través de constantes manifiestos políticos. Una marca que los obligaba a ser un “hombre nuevo”, implicando esto el dejar de lado la individualidad propia desde el nacimiento para actuar con una individualidad colectiva ya previamente concebida.

La infidelidad que tanto le duele a Yocandra se debe a que la otra parte del contrato, conformada por sus padres, su amante, el régimen, la escuela, etc., no ha sabido cumplir con sus promesas. Explica Steven Hutchinson que “el que promete se designa a sí mismo como garantía y como fianza, empeñando su propia integridad de conciencia en un reto contra lo imprevisible. Entre la promesa y su cumplimiento se vive de crédito en forma de confianza por parte de los demás, y de esto se nutre la relación entre benefactor y beneficiario mientras la promesa dure” (128). Parte del llanto de Yocandra se debe a que, incluso aunque ella haya pagado de la mejor manera y con el más alto grado de lealtad, la otra parte del contrato muestra una garantía nula, una garantía imperfecta.

Asimismo, entre la promesa de un mundo mejor, de los paternalistas y de sus progenitores y de su amante, hubo un largo camino lleno de obstáculos donde el crédito de la confianza se fue desgastando en un proceso doloroso y lento. La nutrición necesaria para mantener el contrato de promesa entre Yocandra y los demás agentes ha fallado tanto en su significado literal como en uno más metafórico. Yocandra se ha quedado sin cuotas de esperanza que ayuden a su cuerpo a soportar el malestar de la escasez consecuente de esta promesa incumplida, y, asimismo, este pacto se ha roto porque durante años el régimen ha perdido el crédito necesario para alimentar las esperanzas de la nueva generación representada por Yocandra. Así, a través de la infidelidad que impacta a Yocandra se puede ver reflejado el valor del régimen cubano, uno que promete, pero no cumple y por ende no es íntegro. Pero ahora ella

“llora infiel”, no solo porque le han sido infieles, sino porque está lista para ser infiel. Infiel al ahora *escoger su herencia*, al ahora agenciarse para saber qué tomar de todo esto.¹²³

En “Escoger su herencia” de Jacques Derrida y Élisabeth Roudinesco, el filósofo alude a la necesidad de deconstruir lo que nos es dado, y aunque se refiere a la herencia intelectual de las corrientes filosóficas previas a su presente, su teoría resultará pertinente para nuestro propósito: el entender cómo se debe tratar una herencia para no caer en la trampa de mantenerse bajo su poder. Roudinesco entiende la necesidad de ser fiel a una herencia siéndole infiel, para así captar su “momento dogmático”, recibirla no literalmente, sino en partes, las partes claves (10).

Derrida, al respecto, asegura que “hay que saber *reafirmar* lo que viene antes de nosotros, y que por tanto recibimos antes incluso de elegirlo, y comportarnos al respecto como sujetos libres” (12; énfasis en original). Este comportamiento es el que mantiene Yocandra después de verse heredera de lo que recibió incluso antes de elegirlo. La joven soporta los deberes fielmente, pero solo es cuando recurre a la infidelidad de su llanto, al coraje de hacerle frente como “prueba” de su coraje, cuando es posible afirmar que sabe cómo manejar esta herencia para no verse endeudada por el resto de sus días. Al respecto, Staniland ve en pequeños actos de la protagonista, como el cambiarse de nombre porque respeta el concepto de “patria”, como el no completo rechazo de su *cubanidad*, sino que ella amenaza su rígida configuración (209; énfasis en original).

“Basta de jodernos por comemierderías. ¡Es tan hermoso vivir esta experiencia! A pesar de que nos morimos poquito a poquito” asegura la protagonista (169). Yocandra soporta el

¹²³ Orlando Betancor explica que Valdés ofrece “una visión de un régimen con el que rompió hace tiempo de forma definitiva” (36), un rechazo del “ejemplo de sus antepasadas: sometidas y solícitas a los deseos del varón” (39), una posición de duda por “el discurso ideológico de la Revolución” (41), y “una visión sobre un sistema en el que no cree” (41). Aunque sin duda sus argumentos son acertados, yo propongo que la novela no presenta un rechazo total de toda la ideología revolucionaria, más bien, explora una aprehensión de esta herencia y su manipulación para poder vivir *con* ella en el cuerpo.

hambre, pero ante todo soporta el no irse, como sí lo hacen sus amigos, porque ha decidido deconstruir el discurso revolucionario.¹²⁴ Sabe sus fallas, sabe lo que pesan, pero, sobre todo, sabe que ha sido marcada con el acontecer de saber vivir libre a través de sus sueños futuros, a través de su experiencia narrativa. Desde sus cartas a su amiga la Gusana, Yocandra decide qué filtrar en su discurso. A comparación con el de la amiga que sigue en el trauma de las carencias que vivió durante el Período Especial, Yocandra narra solo parte de su carencia, pero lo filtra de tal forma que se niega a ser víctima de esa herencia endeudante, de modo que la amiga le reclama: “tu correspondencia es digna del siglo XIX, muy mártir. Porque a pesar de tu pobreza no cesas de repetirme que no me preocupe, que no careces de nada” (99). Con todo, y con respecto a la escritura, las nuevas deudas son con ella misma: “tal vez debiera ir a lavarme los dientes, a peinarme, a cambiarme de ropa. ¿Por qué estoy tan ceremoniosa?” (170). Este nuevo rito de iniciación a la escritura es la deconstrucción de su vida, es el miedo a la inevitable tarea de sacarse las deudas de su cuerpo y trasladarlas al papel.¹²⁵

“Ahora veo miles de cadáveres en el mar” afirma Yocandra al finalizar la novela. Esa apertura a su realidad, una realidad que va más allá del sufrimiento de su estómago, es la prueba misma de que esta mujer ha sabido escoger su herencia. No se limita a lo que le fue dado -la escasez y el desencanto revolucionario- sino que sabe lo que debe evitar hacer, o, mejor dicho, lo que debe hacer ahora por ella misma y por su colectividad, por esos muertos que ahora ve en el

¹²⁴ Como asegura Myriam J. Clancy, Cuba ya no necesita ser abandonada, sino que deben ser creados desde dentro espacios para la libertad personal y la expresión de deseos, especialmente para las mujeres, de manera que, al crear algo nuevo con la participación de aquellos que se quedaron, la Cuba contemporánea pueda encontrar salvación (cit. en Staniland 201).

¹²⁵ Que supere el miedo a través de las palabras es, para Staniland, el empuje más allá de las limitaciones impuestas por el género al construirse a sí misma (220). Rita Molinero, similarmente, sugiere que la protagonista cuenta su historia para “contrarrestar el miedo de no ser y reafirmar su presencia en un mundo que cada vez le pertenece menos” (122).

mar: el dejar testimonio de los que ya no pueden.¹²⁶ Afirma Derrida que reafirmar es no solo aceptar la herencia, es reactivarla de otro modo y mantenerla con vida, no tenemos que escogerla porque la herencia no se elige, “es ella la que nos elige violentamente” (*Y mañana* 12). Y esta es precisamente la decisión de Yocandra, preservar la herencia de esa generación que fueron sus padres y la suya para plasmarla en literatura. Yocandra ya no acepta el sufrimiento colectivo, ya no acepta que su isla sea su infierno. Reafirmar, continúa el filósofo, “se asemeja, por lo menos, a una elección, a una selección, a una decisión” (*Y mañana* 12) y esto es esencialmente lo que realiza Yocandra, quien decide encontrar la luz en esa tristeza perpetua y sentirse lista para saber qué plasmar y qué no.

Yocandra se reconoce como alguien que solo tiene derecho a su bicicleta y a su mente (161). Esta afirmación, es decir, el saberse una intelectual crítica, es precisamente la que necesita para reafirmarse como sujeto en medio del caos del legado revolucionario. Dice Derrida que un heredero no es solo alguien que recibe, es alguien que escoge y que se pone a prueba decidiendo, filtrando, o seleccionando, porque la afirmación del heredero consiste en la manera en que interpreta su herencia, en la manera en que utiliza su mente crítica para sacrificar partes de lo que le es dado y así intervenir activamente “para que algo ocurra” (*Y mañana* 12-16). Al saberse negada a seguir el legado de endeudamiento tanto con sus padres como con el esposo que tanto daño le hizo, esta mujer se muestra como una heredera que sabe interpretar lo que le fue dado, pero que solo selecciona la capacidad de supervivencia para sobrellevar el legado del régimen.

Con respecto a sus padres, mencioné ya que Yocandra los cuida como a sus hijos sin rencores por su abandono y por las marcas que han dejado en su destino. Staniland, por su parte, sigue que el aprendizaje que Yocandra absorbe de sus padres ocurre al descubrir la locura que

¹²⁶ Y esta tarea es, sin duda, de relevante importancia en un contexto asfixiante como el cubano debido a que las exigencias del Poder intentan sistemáticamente borrar el conocimiento del pasado (Molinero 122).

el régimen puede causar en la psique de sus allegados, como le ocurre a su padre (202). Podemos añadir a su idea que no solo es el régimen, sino la fe ciega al régimen, lo que violenta a sus seguidores, y por tanto, Yocandra sabe librarse de esa locura liberando a sus padres, sobre todo a su madre, de toda culpa. Sin embargo, donde más claro se puede apreciar que Yocandra ha filtrado el legado del deber es en su relación con el Traidor.¹²⁷ “No creas que te guardo rencor por los tarros que me pegaste, ya eso no tiene ninguna importancia para nadie. No pienses que tengo alguna idea fija contigo, o que hago esto o lo otro para que *me debas algo*. Lo que hago, lo hago por humanidad, porque la venganza también es humana” (157; énfasis mío). Para Yocandra, el decirle a su exesposo, “el Traidor”, corresponde a la traición que él tiene hacia sí mismo. Ese apodo no se lo otorga con afán de entrar al juego de una economía ética perversa, más bien, le ofrece una ayuda como pago por el dinero que alguna vez él le dio para satisfacer los deberes que tenía con sus padres. Asimismo, Yocandra asegura que esta lección de vida, compartimentada en su apodo, no tiene algún precio, no pretende que el Traidor se sienta endeudado con ella, pues precisamente, Yocandra ha empezado su proceso de desendeudamiento ante todo y ante todos.

Jacques Derrida enfatiza que “uno es responsable ante lo que le precede, pero también ante lo venidero” (*Y mañana* 14), en el caso de Yocandra, ésta mantiene una responsabilidad ante el régimen revolucionario, y es, precisamente, el evitar que su cuerpo siga manteniendo el peso de esta Revolución tan grande que “de tan grande se aplastó bajo su propio peso” (170). A

¹²⁷ Al respecto de las relaciones amorosas y sexuales, sobre todo aquella escena en que Yocandra pierde la virginidad bajo sus propios términos con un extraño, Staniland sugiere que su cuerpo es utilizado como fundamento en el que su identidad es construida y por el cual ella obtiene su autodefinición (214). Bajo esta misma línea de análisis Molinero considera que solo a través del erotismo los personajes se reafirman como individuos y es la “única posibilidad de resistencia” (128-129). Orlando Betancor es otro crítico que argumenta sobre el goce sexual como una forma de liberación ante la opresiva realidad (39). Por mi parte, considero que esta escena, ligada a la relación que tiene con el Traidor, son pasos para que Yocandra aprenda sobre la economía ética con la que quiere ir por el mundo. Sin venganzas, ni mucho menos con intenciones de endeudar a otros, Yocandra hereda a sus seres queridos una visión de la vida sin obligaciones que sucumban en sus cuerpos, contraria a la que ella sí recibió.

diferencia de Emma Staniland quien considera que Yocandra, al ser regresada a través del mar de ese sueño onírico desde el Capítulo 1 a la isla, es quien trae esperanza a Cuba gracias a su potencialidad para criticar y resistir, ambas habilidades adquiridas durante este sueño (200),¹²⁸ argumento que a Yocandra no le debemos imponer el papel de heroína. Es decir, no debemos imponer la obligación de salvar con su escritura a la isla entera, pues no es ni por mucho su tarea o responsabilidad, lo que sí podemos apreciar es su entereza para salvarse a sí misma, para tener el coraje de separarse de la colectividad con los pocos recursos que le quedan (su bicicleta y su mente) y para sacudirse el peso de su herencia como prueba de que existe, de que aún en la miseria, en esa nada cotidiana, se puede ser trascendental.

Vayamos ahora con otro recurso que Valdés utiliza para demostrar que incluso el ser más desubicado mentalmente puede entender el grave error que fue el creer con fervorosa fe en una ideología que les ha pagado mal. La madre de Yocandra, Aída, a quien ahora llaman la Ida, se comienza a quedar en el pasado desde que se entera de la muerte del Che Guevara. Pero incluso en su viaje a ese antes prolífico en donde el bienestar aún era cumplido por el régimen, a su manera, encuentra la forma de pedir perdón a su hija por todos los deberes impuestos contra ella. “La Ida sueña despierta con mi nacimiento, delira con mi infancia [...] se levanta y en puntillas va a la cocina, dice que a prepararme el biberón de leche porque ya me toca la toma de las tres” (76). Su intento por recrear la infancia de su hija es una demostración de su arrepentimiento por hacerla parte de sus propios ideales. Por adentrarla al pecado original, a una deuda de nacimiento heroico y que solo en el momento en que su líder revolucionario se muestra de carne y hueso comienza a desear no haberlo hecho. El que ésta se dirija a la cocina para prepararle una bebida,

¹²⁸ En una línea similar de argumentación, Orlando Betancor considera no a la protagonista, sino a Zoé Valdés, como “la voz de una generación que ve derrumbarse las estatuas de antiguos ídolos bajo el signo de la desilusión, el pesimismo y la falta de esperanza en antiguos dogmas” (41).

que muy probablemente no existe en su hogar, es la cúspide de su arrepentimiento. Querer brindarle lo que antes pudo (y no hizo por sus obligaciones sociales) será siempre la deuda más grande que le deba a su propia hija. Que Valdés incluya este recurso, habla también de su intención de liberar a Yocandra de resentimientos pasados a sus progenitores.

A pesar de todo y de todos, la protagonista resulta ser una mujer con más aptitudes que la de convertirse en una simple rebelde ante el sistema. Yocandra aprende a elegir las herramientas que le permitan avanzar y no retroceder o huir en este contexto de represión. Siendo el autocontrol, la autorrepresión, la imitación y la simulación, las principales peticiones que se le han ordenado a la comunidad cubana, como sugiere Sánchez Becerril (181), Valdés propone una adaptación de estas obligaciones que le permitan desendeudar el cuerpo y la psique de su protagonista. Yocandra elige autocontrolarse escribiendo para no caer en una vorágine de desesperanza, elige imitar la infidelidad del proyecto Revolucionario para poder ser fiel a sí misma, elige la simulación de las borracheras que debieron ser, pero no son, porque al fin y al cabo le producen el mismo efecto: el ser feliz, pero, sobre todo, elige la autorrepresión para no caer en la misma dinámica de endeudamiento con aquellos que le siguen debiendo. Yocandra es, finalmente, una “mujer nueva”, una individuo que ha sabido escoger su herencia, escoger lo mejor de un régimen que si bien le ha fallado en casi todos los aspectos de su vida, al menos le ha demostrado lo que con tan poco es posible hacer.

Sacralización y estigmas del compromiso en 76

Félix Bruzzone es un escritor nacido en Argentina en 1976 que, similar a la protagonista de Valdés, nace justo el año en que ocurre un golpe histórico en su sociedad: el de la dictadura militar orquestada principalmente por Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera y Orlando

Ramón Agosti. Como hijo de padres desaparecidos que fueron parte del Ejército Revolucionario del Pueblo, la organización militar del Partido Revolucionario de los Trabajadores, Bruzzone impregna su escritura con el recuerdo de sus padres.¹²⁹ Él mismo afirma que “vive de los recuerdos” y que cuando se da a la tarea de la escritura siempre comienza motivado por este acontecer “porque el recuerdo es el motor de todo” (Córdoba). Es por tanto lógico¹³⁰ que su literatura esté dispuesta a reflejar una búsqueda subjetiva de la violencia que vivieron sus padres, pero como afirman Marina Adamini y Silvana Mercedes Casali, Bruzzone revisa el pasado con una memoria setentista,¹³¹ la cual evoca el pasado traumático, pero se aleja de la política reivindicativa oficial. Por tanto, los hijos de desaparecidos manejan en sus ficciones un tratamiento del pasado ajeno, pero ahora con una perspectiva original: “con distancia necesaria para hacerlo con la ironía o el humor” (2-10).¹³²

76 fue publicado en el 2008, año que dicta el aniversario número 25 de la culminación de la dictadura, y con esta colección Bruzzone reafirma que no hay olvido en la cultura postdictatorial. Después, Momofuku lanza una reedición en el 2014 con una incorporación de dos nuevos cuentos, la cual consta de diez relatos en total que se unen no solo por su temática postdictatorial, sino por el recurso de hacer brincar a sus personajes de un cuento a otro, lo que le

¹²⁹ En la producción literaria de los hijos resuenan ecos del testimonio y autobiografía, es decir, para Ilse Logie, “la originalidad de esos relatos se comprende mejor al leerlos desde la malla teórica propia de la noción de autoficción” (77). No es raro, por ende, que Bruzzone utilice siempre una voz narradora masculina y que los protagonistas de distintos cuentos se asemejen bastante entre sí.

¹³⁰ Las críticas Adamini y Casali atribuyen a la producción de ficciones sobre las secuelas políticas y culturales de la dictadura al contexto político del 2001 en Argentina (cuando aún estaban presentes las consecuencias de la crisis del neoliberalismo) que “motorizó el retorno de la política en las calles, las plazas y las tramas ficcionales” (17).

¹³¹ Las críticas definen la evocación colectiva del pasado como una “memoria setentista” que alude “a la recuperación de elementos políticos, sociales y culturales que definieron el período transcurrido durante la última dictadura (1976-1983)” (5).

¹³² Elsa Drucaroff compara la generación anterior que “entona el grito, la acusación, la proclama o una reflexión sesuda con el fin serio de criticar y denunciar” mientras los escritores de la nueva narrativa argentina (NNA) “se toman todo menos en serio” (cit. en Basile 146).

aporta una sensación de continuidad y un sentido de colectividad. Esta colección resulta también temáticamente homogénea porque todos sus protagonistas comparten la búsqueda constante por parte de esa generación¹³³ de hijos de padres militantes que ya no están y de quienes no pueden saber nada, aunque se acerquen a profesionales o a fuentes cercanas a ellos. Para Ilse Logie es “la ausencia de los padres lo que constituye el eje central de cada texto y atosiga al personaje principal, volviendo una y otra vez bajo diversas formas” por ejemplo, objetos que fueron de sus padres, anécdotas sobre ellos o pesadillas del protagonista (83). Mi perspectiva es que, más que ausencia, los personajes son atacados por la necesidad de respuestas.

El estilo literario de Bruzzone se debe mucho a que, como afirman las críticas Adamini y Casali, explora el tema de la búsqueda adquiriendo distintas expresiones como el “enamoramiento de alguna militante de H.I.J.O.S., [la] creación de un invento con la indemnización por la desaparición de sus padres, [el] emprendimiento de un viaje a bordo de un cambi6n militar” (16).

Interesa para nuestro análisis resaltar que se ha encasillado la figura del hijo en la cuentística de Bruzzone como uno políticamente incorrecto, apático y apolítico (Adamini y Casali 11),¹³⁴ o como un *post-huerfanito paródico* o *bastardo inapropiado* que “da cuenta de esta posición en tanto ha dejado atrás el rol del hijo huérfano para asumir un lugar protagónico con una historia propia” (Basile 147; énfasis en original). Si bien es cierto que como explica

¹³³ Félix Bruzzone es representante de una generación que comparte haber nacido bajo el terrorismo de Estado y haber ingresado a su rol político bajo el neoliberalismo de los años 90 y su crisis en 2001 (Adamini y Casali 2). Ilse Logie lo constituye como representante de la generación de los “hijos” donde este término no necesariamente hace referencia a los vínculos parentales, sino también a aquellos hijos simbólicos cuya vida fue marcada por la experiencia dictatorial (76).

¹³⁴ Las críticas Adamini y Casali también han resaltado el hecho de que se trate a Bruzzone como un escritor con actitud apolítica, sin embargo, consideran que “con ello no hace más que resaltar y denunciar esos gestos en tanto consecuencias del triunfo de la ofensiva neoliberal sobre la generación de sus padres y las secuelas en su propia generación” (11).

Teresa Basile se deja atrás una retórica trágica, dura y militante propia de los organismos de los derechos humanos, el compromiso de la búsqueda por los padres es el motivo principal de la trama de la mayoría de los cuentos, y por tanto me resulta difícil categorizar de apolíticas, apáticas, o paródicas las acciones de sus personajes, pues argumento que estas definiciones devalúan la búsqueda de los hijos en la narrativa de Bruzzone. Pretendo, por tanto, en un momento de mi análisis, argumentar que la manera en que los narradores de esta colección se acercan a hacer política es criticada por otros personajes dentro de la narrativa resultando justamente en una estigmatización de estas víctimas.

Contrario a la descripción de la literatura de este autor quien, según Juan Terranova, se “*queja* del siniestro lugar en el que los pone la historia: eternos hijos que no pueden superar su condición de tales, que no pueden crecer, que, cosificados, [están] detenidos en una subjetividad de hijos” (énfasis mío) considero que los personajes de Bruzzone están marcados por una herencia que los compromete a la búsqueda a veces incluso inconsciente de sus padres, pero no por tanto, menos voluntaria. No hay queja en ser reconocidos como eternos hijos, porque realmente no hay queja en su búsqueda. Asimismo, Terranova lee en algún cuento de Bruzzone que “la sombra ominosa de la dictadura, parece decir, no condiciona necesariamente el futuro de un hijo de desaparecidos”. Sin embargo, considero que, la dictadura y sus secuelas sobre la vida de estos personajes están impresas en toda la colección.

Los narradores incluso utilizan las indemnizaciones que les ofrece el gobierno para buscar a sus padres. Es decir, la presencia de esa sombra de la dictadura está en sus vidas y en algunos casos la utilizan a su beneficio. Pero, aunque su contexto sea ya uno democrático y que aparentemente es diferente al de sus padres el cual fue atravesado por una dictadura militar, el enemigo es finalmente el mismo (Adamini y Casali 11). Con todo, los cuentos de Bruzzone están

impregnados por las consecuencias del desconocimiento del final de sus padres.¹³⁵ Argumentaré en esta última sección del capítulo que los padres que ya no están, a comparación de los casos anteriores, pasan a ser unas entidades divinizadas, en un sentido nietzscheano, que endeudan a sus hijos comprometiéndolos a ligar su vida cotidiana con esta forma de religión en la que se convierte la búsqueda por la verdad. Porque la búsqueda, como sugiere Teresa Basile, “puede convertirse en un deseo reasumido por los hijos o en una *pesada herencia*, pero lo cierto es que parece insoslayable aun para quienes la rechazan” (143-144; énfasis mío).

Teresa Basile estudia la narrativa de Bruzzone desde el concepto de “orfandad suspendida” para indicar que estos hijos, al no contar con la muerte de sus padres, sino con su desaparición, se enfrentan a un duelo obstruido que los imposibilita a dejar de buscar respuestas para suturar su vacío (141-143). Espera y búsqueda, según Basile, son las dos claves en las que estos hijos viven su vida (143). Basile sugiere además que “para trazar un camino propio, los hijos deben *matar a los padres* según el conocido complejo de Edipo, lo que es todo un problema para estos HIJOS cuyos padres ya fueron asesinados por el Estado” (144; énfasis en original). Mi tesis también sugiere que en la narrativa de Bruzzone existe un intento por trazar caminos propios, pero se diferencia de dicha idea que implica un propuesto parricidio. Sugiero que la narrativa de este autor propone una figura divinizada de la generación anterior, la cual provoca un endeudamiento basado en el compromiso de saldar una deuda que, incluso aunque se sepa impagable, no deja de convivir con las experiencias presentes de estos hijos. Bruzzone sin duda explora algunos intentos para desendeudarse de este compromiso, pero esta colección se queda aún estancada en solo el deseo de un futuro libre que no llega. Exploraré, pues, tesis importantes

¹³⁵ Aunque aquí trataré exclusivamente el tema de la deuda hacia la búsqueda de los padres, Teresa Basile ha notado que la narrativa de Bruzzone se encarga también de la familia rota, la pérdida del hogar, la casa rota, el miedo, la paranoia, la sospecha, el silencio, el desacomodo identitario, entre otros efectos sobre la generación de estos hijos de desaparecidos (143).

en relación con estos sujetos endeudados: su estigmatización, su imposibilidad de crear relaciones interpersonales duraderas, y su prevalencia en dicho estado solitario impuesto por círculos cercanos.

Para abrir el diálogo sobre esta figura divinizada¹³⁶ que supone los padres desaparecidos, recordemos que Friedrich Nietzsche sugiere que la generación que vive en el presente siempre reconoce que tiene una obligación con la generación anterior (128). De aquí, el filósofo intuye que los humanos nos endeudamos con los antepasados que “sobreviven como espíritus poderosos” (128). La figura de estos espíritus con los que la generación posterior a ellos siente obligaciones coincide con el linaje que presenta Bruzzone en sus cuentos. Nietzsche propone que el *temor* al antepasado y a su poder y la conciencia de estar en deuda con él aumenta en relación directa el poder del linaje, pues se vuelve más victorioso, independiente, *venerado*, y más temido (129; énfasis mío). Consideremos el momento cuando emerge la escritura de Bruzzone para comprender las razones detrás de dicho “aumento del poder del linaje”. Debemos notar antes que el recuerdo de la generación de los padres es intensamente honrado, y es un hecho que puede provocar un sentimiento de temor en los hijos quienes se ven obligados a mantener este recuerdo en dicha posición privilegiada. Marina Adamini y Silvana Mercedes Casali citan en su trabajo que:

En términos de derechos humanos, una de las características del período de gobierno kirchnerista fue haber “colectivizado” la memoria setentista, es decir, haber socializado las experiencias de militancia y sus idearios de transformación social, a partir de

¹³⁶ Gabriel Gatti ha propuesto la dificultad de proveerle una identidad a los desaparecidos, puesto que ésta se encuentra entre la ausencia y la presencia por ser un sujeto que no se halla ni vivo ni muerto, y, por tanto, se encuentra en un limbo o en un eterno “estar desaparecido” que no concluye (cit. en Basile 142). Aquí le proveo a los padres desaparecidos un toque de honor eterno, de sacralización por parte de sus hijos quienes suspenden incluso la formación de su propia identidad al no saber la de sus padres.

diferentes políticas y acciones de gobierno. Al hacer *colectiva* la condición de víctimas, el trauma se extendió a toda la sociedad, colectivizando el *ejercicio memorialístico como un acto ciudadano y político*, lo que tuvo consecuencia también en la literatura. (8; énfasis míos)

La idea de convertir en acto ciudadano y político el narrar sobre los desaparecidos por la dictadura argentina es un ejercicio que da poder a la condición de víctimas, poder en el sentido de que puede encontrarse su figura fantasmal en la narración de cualquier ciudadano que quiera comprometerse a perpetuar su recuerdo. Sin embargo, cuando es un hijo directo el afectado por la dictadura, este acto ciudadano y político no resulta “opcional”, pues, si otros se atreven por mero ejercicio literario o memorialístico a tratar sobre los desaparecidos, ¿cómo “yo”, que soy el hijo de uno de estos, no voy a realizar dicho acto ciudadano?, ¿cómo “yo”, que soy un hijo, no voy a *honrar* su ausencia y perpetuar su búsqueda? Dice Nietzsche que los humanos nos endeudamos con las figuras de los dioses a través de la culpa, y es precisamente la culpa la que compromete a los personajes en la cuentística de Bruzzone. La culpa de tener que alimentar la divinidad en la que se ha convertido la figura política y social de sus padres dentro de toda una colectividad que los observa y espera de ellos una posición política más que comprometida. Es una colectividad, como ya antes mencioné, que se representa en la cuentística de este autor como una entidad que se empeña a seguir manteniéndolos en un estado endeudado, y que, si no lo sienten o no lo practican a la manera que la sociedad cree pertinente, los condena incluso a una estigmatización social.¹³⁷

¹³⁷ Adamini y Casali notan también una prosa donde conviven otras actitudes de jóvenes, pero su análisis no va más allá a esta mención (11). Por su parte, Ilse Logie asegura que los narradores de 76 no buscan sentir afinidad revolucionaria ni muestran interés para militar en organizaciones políticas pues “más que explicarse el enigma de la militancia de sus padres, le[s] importa recomponer el agujero negro de su imagen cotidiana a partir de un registro íntimo y doméstico” (83).

Reflexiona Nietzsche afirmando que la humanidad “ha recibido también, con la herencia de las divinidades de la estirpe y de la tribu, la herencia del peso de deudas no pagadas todavía y del deseo de reintegrarlas” (130). Esta presión por pagar deudas al recuerdo fantasma de sus padres es uno de los motivos por los cuáles se mueven los personajes de Bruzzone, se desarrollan como tales y se involucran con el resto. Propongo entonces leer la búsqueda de respuestas como un compromiso no sólo motivado por la satisfacción propia de encontrarlas para sí mismos, sino como un motivo para pagar las deudas que se han contraído con estos seres divinos que nunca son juzgados,¹³⁸ y más bien son adorados y que, como milagros inesperados, se pueden ver reflejados en objetos inanimados desde los cuales “llaman” a ser encontrados.

La comparación del recuerdo de una madre a la figura de una poderosa entidad casi divina viene muy pronto en la colección. En el primer cuento titulado “En una casa en la playa” tres niños, dos de ellos hijos de desaparecidos, se dan a la tarea de comprar una revista pornográfica en un kiosco del centro. El narrador es el designado para pedirla, pero los otros dos creen que éste le dijo al despachador que la revista era para ellos. “No dije nada, lo prometo, lo juro por mi mamá” (12) les responde, a lo que el otro hijo de desaparecido le grita “no jures por algo que no tenés” (12). No considero casualidad la expresión de un juramento aunado a la figura materna. El juramento, de acuerdo con la definición de la RAE, es “una afirmación o negación de algo, poniendo por testigo a Dios, o en sí mismo o en sus criaturas”. El pequeño hijo, precisamente al no tener a su madre, le aporta a su recuerdo el máximo valor equivalente a un dios que tampoco se ve, pero se sabe omnipresente. Después de escuchar ese recordatorio de no jurar por algo que no se tiene, el niño demuestra una rabia contenida para no responder con

¹³⁸ Interesa contrastar esta ausencia de juicios que sí la hay en las producciones artísticas de otros hijos de padres que también militaron, pero sobrevivieron para escuchar los reclamos de esta segunda generación, como por ejemplo se ve en el documental de Natalia Bruschtein en *Encontrando a Víctor*. En una de las primeras escenas, la joven pide explicaciones y reclama a su madre por la elección de la lucha armada a pesar de tener una hija (Peller 12).

golpes a la falta de respeto que supone la afirmación que acaba de escuchar. El cuento termina con un “milagro” de esos que se les presentan a quienes buscan en todos lados señales divinas y las encuentran en los objetos más inesperados.

La pareidolia es definida como un “fenómeno psicológico donde un estímulo vago y aleatorio es percibido erróneamente como una forma reconocible. Permite a nuestro cerebro encontrar orden en señales caóticas” (Bustamante Díaz). Cuando estas señales están cargadas de creencias en fenómenos espirituales se define como hierofanía, es decir es “el acto de manifestación de lo sagrado, implica que sucesos aleatorios son interpretados como una presencia divina o una señal divina” (Bustamante Díaz). El primer cuento de Bruzzone termina con un caso que resuena a la pareidolia del pequeño narrador, o podría pasar incluso a ser un caso de hierofanía. Después de que la revista es arruinada por la lluvia en su intento de esconderla de los otros niños, la tapa queda borrada casi por completo. Pero algo aún puede ver el niño en ella, algo ha cambiado en la mujer protagonista de la portada: “el pelo ya no está revuelto sino que parece lavado y lacio, como el de mamá en las fotos que hay en la casa” (24).¹³⁹ Considero esta deformación casi milagrosa de la mujer desnuda transformada en la madre desaparecida como una posible señal divina por el momento en el que ocurre.

En una conversación justo antes de esta manifestación, su abuela incita a que ambos niños huérfanos se lleven bien porque comparten la misma tragedia y le recuerda al nieto que “averiguar lo que les pasó es muy difícil, pero hay que hacerlo, que hay tiempo, que [tiene] toda

¹³⁹ Esta misma escena ha sido estudiada por Terranova quien considera que está ahí para expresar el despertar sexual ligado a la identidad trunca y para demostrar que el relato que se ignora debe ser llenado ya que, al verse imposibilitado de “usar” la revista, uno de los niños narra un relato erótico que recrea la historia de otra manera, justo como lo que, según Terranova, el cuento sugiere sobre las narraciones que deben ser contadas aunque lo narrado sea ajustado o ridículo. Teresa Basile, por su parte, solamente ve “descaro, carcajada e incorrección en buscar a la madre desaparecida en una revista de fuerte impronta sexual como es Play Boy” (156). A diferencia de Basile, no supongo que el niño “busque” a su madre en esta revista, más bien “ve” a su madre en esta distorsión, y la diferencia de verbos es que el buscar es un asunto consciente mientras el ver en la distorsión implica un acto casi milagroso.

la vida para eso” (24). El niño, después de oír su sentencia,¹⁴⁰ se pone muy nervioso “porque toda la vida puede ser algo muy largo” (24). El caso de hierofanía que se le presenta justo después, argumento, es solo el soporte final de la sentencia que su abuela ha impuesto en su largo camino aún por recorrer. El estímulo de la búsqueda y la necesidad de encontrar orden en el caos, como se define este fenómeno de percepción, se presentan en planos terrenales (en la sentencia de la abuela) y como divinos (en la portada que refleja ahora a la madre). Siendo el primer cuento de la colección, Bruzzone deja en claro que la deuda impuesta en los hijos por la sociedad para saber qué ocurrió con la generación de los padres nace desde el comienzo, es decir, desde la infancia, y desde diferentes vías: familiares y divinas o inexplicables.

El siguiente cuento en la colección es “Unimog” que trata la historia de Mota, un joven que recibe la indemnización por parte del gobierno por ser hijo de desaparecidos. Decide comprar un camión que, según el vendedor, estuvo en la guerra de Malvinas de 1982. Como Mota lo único que sabe de su padre es que participó en un grupo del Ejército Revolucionario del Pueblo y que en una ocasión había robado ametralladoras, municiones y un Unimog se decide a comprar este vehículo. “El corazón del motor” (36) empieza a fallar al segundo mes de su compra, como si empezara a pedir ayuda (36). Entonces Mota comienza a relacionar aún más a su padre con el camión. Finalmente, el protagonista decide recorrer el mismo último camino de su padre en Córdoba en ese Unimog porque el que “había comprado era, en cierto sentido, el que había manejado su padre” (38). La metáfora es clara, el hijo siguiendo los pasos del padre.

Al pensar en cómo ese camión le ayudaría a Mota a solucionar el misterio de su progenitor, hay una inclusión de lenguaje referido a entes del más allá: “dijo [Mota] que había que abrir la puerta a los *demonios* del camión” (38; énfasis mío). Su esposa no comprende lo que

¹⁴⁰ Carolina Bartalini considera que este niño es “*mandado*, no tiene voz propia, no es capaz de significar nombrando el objeto de su deseo” (63; énfasis en original).

dice, o al menos lo que intenta su esposo con ese viaje, pero solo le queda apoyarlo. Cuando su viaje fracasa porque el Unimog no lo lleva hasta Córdoba, en un arranque de ira, Mota lo incendia esperando que las llamas consumieran por completo el tanque y así dar por terminado su viaje y la experiencia “tonta” de haberlo comprado. Pero, milagrosamente, una tormenta calma el incendio y Mota se ve obligado a refugiarse dentro del camión. El padre no lo deja escapar, si bien lo refugia de las tormentas inesperadas, lo retiene en su deuda. Esta vez no ha podido desobligarse del destino de su padre, pero como la abuela del niño le dice en el cuento anterior: hay mucha vida por delante para usarse en este servicio.

Mota ve desde dentro del Unimog “los recorridos que para él ahora estaban cerrados; y abajo, [ve] en los charcos que se formaban en el piso, los lugares a los que ahora nunca podría llegar” (44). La condena se materializa en el agua,¹⁴¹ este elemento vital para el ser humano, por ende, la condena es su vida. Y esa vida está ya colmada por la impotencia que genera el intento fallido por desprenderse de los “demonios” que conforman el compromiso del hijo hacia el recorrido del padre desaparecido, quien se refleja en su vida a través de este objeto que, en vez de llevarlo hacia adelante, hacia su propio futuro, lo refugia, lo arropa, lo calma en su ira, solo para que después concluya su deuda.

Mota se enfrenta con la compra del Unimog a un doble sacrificio. Primero, el de no apoyar los proyectos maritales cuando la esposa, quien prefiere que éste borre por fin su pasado, le sugiere que con ese dinero inicien la reconstrucción de su casa. En segundo lugar, Mota se enfrenta al cumplimiento de una deuda que implica la promesa que se había hecho en su adolescencia de ir a Córdoba, porque una vez más, “muchos le habían sugerido que viajara a

¹⁴¹ Teresa Basile argumenta que “las lluvias y las tormentas devienen emblemas de la “catástrofe” de la desaparición. Vivir bajo el agua -en la inminencia del ahogo- metaforiza la condición de la existencia de la generación de HIJOS” (149).

Córdoba, que conociera dónde había estado su padre, que exigiera que le dejaran ver los supuestos lugares en los que lo habían tenido secuestrado” (37). Volvemos a ver el patrón de los “otros” como agentes endeudantes, pero también de la presencia de su padre en objetos inanimados que milagrosamente se comunican y “piden ayuda”. En palabras de Terranova “el Unimog es un reflejo del fantasma del padre”. Y concuerdo con su argumento sobre el final del cuento.

Mota le dice a su esposa que llamará al que le vendió el camión para que lo vaya a buscar y le reembolse parte del dinero. Terranova lee en este final que es evidente que el protagonista no ha finalizado “la negociación con el fantasma”. Sin duda, estas deudas tienen tintes que evocan la eternidad, por lo cual el hijo no puede romper con una deuda así. En palabras de Nietzsche, junto con “la inextinguibilidad de la culpa se acaba por concebir también la inextinguibilidad de la expiación, el pensamiento de su impagabilidad (de la «pena eterna»)” (132; énfasis en original). Esta impagabilidad, en términos nietzscheanos, se ve propuesta en “Unimog” porque el hijo sabe -y ve en los charcos de lluvia- que nunca podrá recorrer los caminos de su padre en ese vehículo que lo iba a ayudar a conseguir la verdad. Además, aunque le grite colérico a ese objeto inanimado “¡no tenés nada para decir!” (43) éste nunca va a darle respuestas, porque como afirma Basile, los padres son testigos mudos y no hay diálogo posible ni tampoco respuestas (153).

El saberse imposibilitado para satisfacer su eterna penitencia no cambia la actitud del hijo y poco importa que el vendedor de autos no le devuelva el dinero porque de todos modos empezará de nuevo su búsqueda (45). Al escuchar esto, su esposa festeja que, aparentemente, Mota está dispuesto a comenzar ahora sus proyectos maritales. Sin embargo ¿qué más podríamos interpretar de esa filosofía de Mota sobre la facilidad de comenzar de nuevo? ¿es tan sencillo

comenzar después de un trauma sin aún sanar?, ¿será una vez más así de fácil que un estímulo, como lo fue en su tiempo el Unimog, le devuelva el recuerdo de la deuda irresuelta?

Probablemente.

El tercer cuento se titula “Otras fotos de mamá”, el cual narra la historia de un hijo que busca respuestas en un excompañero y exnovio de militancia de su madre. Como en todos los cuentos de la colección, el hijo se decepciona al no escuchar nada nuevo¹⁴² de las personas que prometen alguna información relevante, la única novedad son dos fotos donde Roberto, el exnovio de su madre, aparece con ella. El hombre promete más fotos, pero el resto de la conversación circula alrededor de él, no de la madre del joven. En este cuento, sugiere Ilse Logie, se va en “contra de la sacralización de dos de sus formas [del discurso testimonial] de aparición más contundentes: la transmisión oral que tiene lugar en las entrevistas con testigos [...] y los objetos con sentido testimonial, tales como las fotografías familiares o las cartas” (83-84). Efectivamente existe un intento por dejar de sacralizar las fuentes más comunes de supuesta nueva información que nunca llega. Pero también, sugiero, se presenta la desacralización de la esperanza casi divina de culminar la búsqueda incesante de los hijos.

En la escena que abre el cuento el narrador entra a la casa de Roberto y la define como bastante cómoda y muy grande, aunque no sabía si era solo una impresión atribuida a “la gran cantidad de luz que entraba por un techo de vidrio” (49). La escena personifica la esperanza con la que entra este hijo a una casa con adjetivos que bien se pueden utilizar para describir un templo sagrado: cómodo, grande y lleno de luz. Roberto le da la bienvenida y como se ha dicho antes, el narrador comprende que nada verdaderamente útil ha podido sacar de él. En la despedida entre Roberto y este hijo vuelve a aparecer un elemento casi fantástico, como en

¹⁴² Adamini y Casali sugieren que en este cuento bien se refleja “una de las razones por las cuales el terrorismo de Estado acecha a la generación de sus hijos” la cual se debe a que “la transmisión de lo que pasó es precaria” (15).

“Unimog”, que define el estado anímico del narrador y la desacralización de su esperanza: “nos despedimos alrededor de las cuatro. Parte del cielo, antes despejado, se había cubierto de nubes negras. Lo último que dijo Roberto -miraba el techo de vidrio como si sobre él fuera a ocurrir algo importante-, fue que pronto empezaría a llover” (50).

Nada ocurre, no hay nueva información, solo banalidades cotidianas. Roberto no es un siervo de ese “algo” inexplicable que el narrador presiente encontrar en ese lugar antes iluminado, ahora sombrío. Nadie más está sobre ellos como un tercer testigo de la despedida, como algo o alguien que pudiera estar más allá de ellos, allá en el cielo a donde Roberto observa, y que pudiera poner fin a la deuda eterna que este hijo acarrea a todos lados. El narrador al llegar a casa siente que ha salido de una pesadilla donde el despertar “sólo añade dolor al dolor, terror a un terror sin límite” (53). Dolor y terror sin límite es lo que le espera cada vez que salga de esa pesadilla que implica un lugar sin respuestas.

Recuerda también una pesadilla persecutoria constante que se repite desde hace años: “en ella siempre alguien, o algo -algo que quizá sólo era la sensación de ser perseguido-, *me acechaba desde un lugar invisible*” (53; énfasis mío). Volvemos a la metáfora de esa entidad incomprensible, inalcanzable e insaciable que acecha desde un lugar más allá de este. La pesadilla persecutoria define la “pena eterna” de Nietzsche que invade a este triste narrador imposibilitado para remunerarla porque el fantasma que la requiere es invisible y porque incluso el lugar en donde está es un lugar inalcanzable. En la narración de esta pesadilla vuelve la alusión a “una oculta fuente de luz” (53), ahora como resolana deforme que lo persigue. El narrador nunca es atrapado, pero lo que más le “producía terror no era la proximidad sino la distancia” (53). Esa distancia entre la deuda y el deudor, entre el ente fantasmal y el hijo terrenal, esa distancia que nunca podrá ser liquidada.

Asimismo, este es el primer cuento de la colección en que Bruzzone juega con la superposición de su madre en la cara de otras mujeres. La esposa de Roberto, Cecilia, va al departamento del narrador a recoger unos tapones para los botines de su hijo y aquí le parece al narrador que “no era Cecilia la que llegaba a casa sino mi abuela, o mamá, o que las dos juntas llegaban” (54). Luego, vuelve a insistir en que “la que estaba ahí no era Cecilia, o era Cecilia de muchos años antes” (55). La pareidolia que comienza en el primer cuento evoluciona a una superposición de identidades. Cabe destacar que Bruzzone juega con la idea de que Cecilia toma el lugar que pudo haber tenido su madre, considerando que Cecilia es ahora la esposa de Roberto, y su madre, de no haber desaparecido, pudo haber estado en su lugar.

Cecilia se transporta, o más bien la percepción del hijo la transporta, a un pasado suspendido, un pasado que le debió pertenecer a su madre. El hijo imagina en Cecilia la juventud robada de su progenitora: “todo, incluso la situación de estar en una casa donde vivían tres personas jóvenes, la rejuvenecía” (55). De la misma manera, el papel de la luz que indica la divinización del recuerdo de su madre vuelve a aparecer como recurso literario para revelar su apariencia omnipresente en la vida del hijo: “el pelo, inflado por la humedad, *cubierto por una especie de corona* de pequeñas gotas *que brillaban a la luz* de la lámpara del comedor” (55; énfasis mío).

Sin embargo, el hijo se aburre rápido de la conversación cotidiana de Cecilia sobre temas como el café o los botines de su hijo. Su interés por ella ronda alrededor de su madre y se mantiene a la espera de una noticia impactante sobre ella, pero una vez más, acaba desilusionado. La imposibilidad de crear lazos interpersonales se ve afectada por esa carga deudora que pesa sobre el hijo, a quien lo único que le importa es la información necesaria para saldar su pena - otras conversaciones se le hacen pesadas y sin valor-. Ya Diana Kordon y Lucila Edelman han

reflexionado sobre las dificultades de los hijos de desaparecidos para “establecer nuevos vínculos estables y parejas duraderas, y la pulsión a abandonar y romper las relaciones, como un modo de anticipar el posible abandono” (cit. en Basile 157). Sin embargo, debo puntualizar el final del cuento, pues ocurre una fugaz relación amistosa entre un chino dueño de un supermercado y él, que llora decepcionado por otro día más sin saber de su madre.

Un lazo, fuera del familiar o relacionado a este, se crea entre dos hombres que ni siquiera hablan el mismo lenguaje, y, sin embargo, se da. Lo que comparten ambos individuos va más allá del plano lingüístico, pues se conectan a pesar de la barrera del lenguaje que existe entre ambos. El dolor, la pena, y la deuda pendiente sirven aquí como un puente social, pero cabe destacar que este se crea entre un deudor y un testigo “foráneo” a las deudas éticas del hijo. Sugiero que a través de esta relación interpersonal se ve expuesta, una vez más, la victimización sufrida por esta segunda generación quien necesita de agentes que no han sido endeudados por el régimen para así purgar sus propias penas. Por otra parte, Terranova ve en este final feliz la posibilidad de pasar una noche de resguardo de los discursos moralizantes. Aunado a esta idea y similar al cuento “Unimog”, considero que Bruzzone insiste en que pueden concebirse momentáneamente alguna que otra relación con personas fuera de los lazos constituidos por los progenitores o relacionados a estos, pero siempre son fugaces y sirven más como un descanso necesario para volver a tomar impulso y continuar.

En el siguiente cuento, “Lo que cabe en un vaso de papel”, volvemos a la idea de la imposibilidad de relacionarse con individuos que comparten algo con su búsqueda paterna. El cuento trata de la relación amorosa entre el narrador, hijo de desaparecidos y condición que trata como su “carta de presentación” (65), y Bárbara, una chica que perdió a su padre en un accidente automotriz y por ende cree tener algo en común con ella. De este cuento me gustaría rescatar

solo un elemento. El narrador insiste a Bárbara que indague en lo que le pasó a su padre, pues él mismo hacía cosas, sin darse cuenta en su mayoría, que se relacionaban con la investigación sobre la desaparición de sus propios padres (66). Cuando Bárbara le dice que sí ha estudiado lo que ella cree que pasó con su progenitor, pero que no ha encontrado nada definitivo, el narrador rechaza la idea de seguir manteniendo una relación interpersonal con ella, pues afirma que, de repente: “hablar con ella empezaba a parecerme algo pesado, como si sobre ella girara una nube de mercurio o de plomo que se había evaporado, condensado, y que nunca terminaba de caer” (67).

Con una lectura lacaniana del estadio del espejo -la cual Lacan explica ejemplificada en un infante que se *identifica* frente a un espejo para designarse como su “yo-ideal”, es decir, esa *Gestalt* o forma total del cuerpo que el pequeño puede ver a través del espejo como una exitosa “maduración de su poder” (100; énfasis en original)- apreciamos que el narrador de Bruzzone en este cuento se identifica, en un principio, con Bárbara como su “yo-ideal” porque ve en ella su reflejo como una hija a la que también le falta su progenitor. Esta similitud en tanto que ambos tienen la misma “carta de presentación”, le parece “ideal” para entablar una relación social con ella. Sin embargo, cuando comienza a comparar la motivación de cada uno en la búsqueda de sus padres, ese “yo-ideal” cambia y retorna a una imagen fragmentada de él mismo que ya no le apetece ver, esa imagen de sí mismo donde todo es impotencia y dependencia, como la figura del infante de Lacan (100). Al hijo no le gusta verse perpetuamente endeudado, como ahora ve a Bárbara quien no logra comprender lo que ha pasado con su padre aún después de muchos estudios e investigación. Esa nube que circula alrededor de ella es la pesada deuda que también comparten.

El narrador comienza a ver en su reflejo, es decir, en Bárbara, el estancamiento en el que se encuentra su búsqueda “inconsciente”. Antes de la plática sobre sus padres, el narrador había mostrado de hecho mucho interés por la joven. Algo de ella, o mejor dicho, la percepción de él mismo en ella cambió justo en esa inconformidad sobre cómo ella lleva la búsqueda de los padres. El cuento termina con toques fantásticos: el narrador experimenta una sed insaciable, luego escucha la voz de Bárbara en el fondo de un vaso de papel, y reparte volantes de una nueva religión, todo lo cual le parece ilógico (73). El narrador no está entendiendo nada de lo que ocurre a su alrededor, todo le parece irreal. Lo único real es la llamada final que después de mucho tiempo recibe de Bárbara. Pero ya no puede regresar a verse en ella como su “yo-ideal” pues la llamada termina, después de mucho debatirlo en su mente, con un “que tengas mucha suerte” (76). Vuelve la idea de la imposibilidad de mantener una relación que está basada en una carta de presentación que indica la pérdida de los progenitores. Quizá lo único que salva este cuento de su intento algo fallido por diferenciarse del resto con esos toques fantásticos que menciono antes es que el narrador se ve reflejado en un espejo y su imagen no le gusta. Reflejarse en alguien más y no recibir una imagen gustosa es, sin duda, un acierto de Bruzzone para materializar la percepción que tiene un deudor de sí mismo.

En “Chica oxidada”, primer nuevo cuento añadido desde la edición de Tamarisco del 2008, vuelve el discurso de la transposición de identidades maternas en otras mujeres, pero con una sexualización más explícita. El narrador tiene una novia, apodada F, cuya madre siente gran compasión por él, tal vez porque no tenía padres, tal vez porque le gustaba, cree él, pero al final, le hace pensar que esa señora quería reemplazar a su madre y entonces concluye que F y él podrían ser hermanos. La diferencia en este cuento es, como la explica Teresa Basile, que “se pasa del *fantasma* de la madre a la *fantasía* sexual con ella o sus figuras sustitutas” (157). Pero

considero que el tratamiento del recuerdo de su madre va aún más allá. En una calle llena de travestis, el narrador se imagina que F y la madre de ésta “podrían estar desfilando en esas calles. Y la mía ¿por qué no?” (82-83). Esta es la clave para el acierto del autor en este cuento: traer a las calles, y sobre todo a las calles de la prostitución, el recuerdo de su madre. La propuesta es arriesgada, sería fácil hacerla ver escrita por alguien apolítico y apático como sugieren Basile, Logie, o Terranova, pero considero que su búsqueda constante ha llegado a la cúspide desesperada de necesitar aterrizarla para poder saldarla. Los aspectos sagrados, sobre todo el que supone a esos entes fantasmales que parecen estar siempre sobre los hijos, son descendidos al mundo del deudor. Sin embargo, no por eso hay una aproximación siquiera a la finalización de la deuda que implica el encontrar al desaparecido, pues su recuerdo aún es inalcanzable: “la calle Thames y toda esa zona eran, para mí, como una vidriera: intocable” (84).

El siguiente cuento en la colección, el cual es el segundo añadido en la reedición de Momofuku, es “Sueño con medusas” donde la deuda persecutoria toma forma de estos gelatinosos animales en las pesadillas recurrentes del narrador: “a veces me dan ganas de que se vayan, pero como siempre vuelven *debe ser mejor así, un recuerdo necesario* de mi abuela, y de papá, y de mamá” (92; énfasis mío). En este cuento, como sugiere Teresa Basile, se presenta el dilema entre el pasado como pesada herencia y el futuro de una vida propia (149). Pero de este cuento, sin embargo, me interesa analizar la forma en que la deuda influye en las relaciones interpersonales del narrador y en la crítica que hace Bruzzzone a esa parte de la sociedad que busca hacer justicia a su manera y que juzga a quien se atreve a salir de su normativa. Para explicar esta crítica, la cual me parece la piedra angular del cuento, me interesa traer a relucir el concepto de estigma, ese agravio que sufre el deudor (un deudor de lazo sanguíneo) ante la sociedad. Tomo el concepto de estigma de Erving Goffman quien asegura que:

Mientras el extraño está presente ante nosotros puede demostrar ser dueño de un atributo que lo vuelve *diferente* de los demás (dentro de la categoría de personas a la que él tiene acceso) y lo convierte en alguien menos apetecible -en casos extremos, en una persona casi enteramente malvada, peligrosa o *débil*-. De ese modo, dejamos de verlo como una persona total y corriente para reducirlo a un ser inficionado y *menospreciado*. Un atributo de esa naturaleza es un estigma, en especial cuando *él produce en los demás, a modo de efecto, un descrédito amplio*; a veces recibe también el nombre de defecto, falla o desventaja. (13; énfasis míos)

Goffman sugiere que solo los atributos “incongruentes con nuestro *estereotipo* acerca de cómo debe ser determinada especie de individuos” es lo que consideramos un estigma (13; énfasis mío). Precisamente este proceso es el que presenta Bruzzone. El narrador se ve estigmatizado por aquellas mujeres quienes ven en él una actitud incongruente a lo que ellas esperan ver en él como hijo de desaparecidos. Mencioné antes que durante el gobierno kirchnerista ocurrió una colectivización del trauma de los desaparecidos por la dictadura, dando como resultado que el trauma se extendiera a toda la sociedad y que cualquier persona pudiera buscar justicia por sus propios medios. Esta colectividad se presenta aquí como una asociación juiciosa que menosprecia las intenciones del hijo (de lazo sanguíneo) de desaparecidos de quienes esperan se comporte como un estereotipo predeterminado. En este cuento, el narrador promete a su novia Romina que irá a la organización de HIJOS¹⁴³ para encontrar ayuda porque, según su novia, al ayudarlo a él se ayudaban como pareja (94). He aquí el primer prejuicio y estereotipo que se tiene sobre la generación de hijos: se debe buscar ayuda porque el trauma no los deja formular una relación sana.

¹⁴³ De hecho, como ha notado Terranova, los personajes de Bruzzone nunca llegan a HIJOS “porque duden de su identidad o porque sientan el deber de hacerlo y nunca se quedan ahí”.

Este joven pronto descubre que Romina se compromete más a la organización, aun cuando no es hija de desaparecidos, que él mismo. El narrador logra en un principio congeniar en la institución de HIJOS, pero finalmente decide que ese grupo no era lo que él necesitaba debido a que se involucra con la amiga de su novia, Ludo, quien también forma parte de la organización, pero principalmente porque no coincide con sus métodos para encontrar justicia los cuales incluían colocar fotografías en camisetas que hacen a los desaparecidos verse como “estrellas de rock” (97). Ambas mujeres obligan al joven a seguir las normas que ellas creen necesarias para hacerse oír y Ludo le pide a la novia del narrador una foto de los padres de éste para hacer un cartel porque él nunca hizo uno (98). Este acto incomoda al protagonista y solo la relación sexual que viene después hace que por el momento olvide la “sorpresa”. Ludo está más obsesionada con el tema de los padres del narrador que su novia Romina, aunque al final, ambas terminan en igualmente malos términos con el joven.¹⁴⁴

Durante la plática en la que le informa a su novia de su intención de abandonar la organización ella mantiene una postura de superioridad, de una salvadora que lo dejaba verse a él como un “idiota, el ciego que negaba trescientas veces la única verdad” (100). La relación entre ambos empieza un viaje de caída después de este encuentro para finalizar en el supuesto aborto y huida de Romina al extranjero. El aborto lo paga el narrador y todo parece indicar que lo hace con las indemnizaciones de sus padres: “fui al banco, saqué lo que ella iba a necesitar y la llamé para encontrarnos en un bar”, luego afirma que “por ese tiempo salieron las indemnizaciones de papá y mamá” (104). Interesante es que el narrador las toma sin culpa y con la tranquilidad de no tener que dar explicaciones a los miembros de la organización porque “como ya no iba más a HIJOS no [tenía] que enfrentar[se] a los que no estaban de acuerdo con cobrarlas” (104). Un

¹⁴⁴ Teresa Basile también nota en las figuras de Romina y Ludo la intolerancia y una perspectiva irónica sobre H.I.J.O.S, pero no lleva este argumento más allá (150).

acierto notado por Terranova es que los personajes de Bruzzone no se callan, aunque esta rebelión los expulse o los sume a la marginalidad. Pero algo más profundo encierra la presencia de este dinero en el cuento. Que no exista la culpa por tomar la reparación monetaria ofrecida por el gobierno, no significa que ésta cumpla su deber, es decir, no salda las deudas que violentan la vida de los hijos.

Cuando el narrador regresa de un viaje por toda Latinoamérica pagado con este dinero que surge gracias a las leyes reparatorias argentinas,¹⁴⁵ éste pretende encontrar a Romina porque una amante le sugiere que tal vez no se realizó el aborto. Ludo le advierte que Romina se fue a España con el dinero que había conseguido y el narrador se desmaya, o sueña, con el reencuentro entre ambos y con su hijo. De manera que el final queda abierto a la posibilidad de que el dinero haya sido utilizado solo para el viaje y que el embarazo en realidad siga su curso. Teresa Basile ha notado la similitud y la diferencia entre este cuento y la novela del mismo autor, *Los topos* (2008), pues el cuento sirve como matriz de la novela (150). Mientras “Sueño con medusas” tiene un final feliz donde triunfan las *fantasías de liberación* por encima de las *pesadillas persecutorias*, en la novela de Bruzzone “la búsqueda deviene una deriva errante y enloquecida”, pues el padre del narrador se revela como un torturador, y Romina aborta imposibilitándolo a ser padre (Basile 150; énfasis en original).

Sin embargo, habría que recalcar que, aunque sin duda el cuento termine con fantasías de liberación, como indica Basile, el cual lo separa de *Los topos* donde se sugiere un final concreto, en “Sueño con medusas” el sentido onírico en su final no permite liberar realmente al narrador de los lazos deudores con sus padres. Sueña con miles de medusas que intentan pegarse al barco, aunque no pueden (107). Pero en la realidad, tal como lo inmortalizó Calderón de la Barca, es

¹⁴⁵ <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/proteccion/leyesreparatorias>.

que los sueños, sueños son. Del mismo modo, el narrador sueña que su “hijo no está pero en alguna parte tiene que estar” (107). Es decir, el aborto, al igual que en *Los topos*, parece ser inevitable. De modo que, el dinero de la indemnización, aunque pareciera comprarle una felicidad momentánea sugerida en los viajes a Latinoamérica, siguen sin salvarlo de un futuro incierto. La culpa por tomar este dinero no existe, como el mismo narrador afirma, pero se perpetúa la idea de que el resultado en el uso de este monto es todo, menos reparador.

Este cuento importa porque se puede percibir la estigmatización, casi discriminación, que existe en estos deudores imposibilitados a pagar sus penas, las cuales son impuestas por esos “salvadores”, representados aquí en dos mujeres, que no han sufrido en carne propia la pérdida de sus padres por medio de la dictadura. Estos activistas, critica Bruzzone, caen en un tipo de culto que afecta directamente a quienes no ven de gran ayuda sus métodos. Incluso algunos que no se especifica si son o no víctimas directas de la pérdida de sus padres pueden desacreditar a aquellos que no coinciden con su misma economía ética, por eso el narrador se tranquiliza al no tener que dar explicaciones al resto del grupo de HIJOS.

Con todo, Bruzzone trae a colación también el debate sobre la división entre las organizaciones argentinas HIJOS e H.I.J.O.S. La separación entre estos grupos se basó, a mediados de los noventa, debido al problema de “la población” o bien de la limitación del ingreso a estas organizaciones (Cueto Rúa 141). Mientras el grupo que decidió retirar los puntos de su nombre no permitía la entrada a quienes no fueran exclusivamente hijos de desaparecidos y asesinados, aquellos que se definieron con la sigla permitían una inclusión más abierta de víctimas como, por ejemplo, los hijos de expresos políticos y los exiliados (Cueto Rúa 141). Esta división implicó, de acuerdo con Santiago Cueto Rúa, entrar en un análisis sobre las diferencias entre la suerte que tuvo un desaparecido o aquella de un expreso o exiliado que sí se había

salvado, el cual, es un análisis que no les correspondía a los hijos (144). Bruzzone entonces no solo perpetúa esta división de opiniones sobre quienes deben o no ocupar un lugar en dichas agrupaciones, sino que además pretende visualizar la estigmatización que sufren los hijos en base a los modos de militar ya adentro de estos grupos.

De esta manera, el cuento expresa exitosamente una filosofía de la deuda eterna y las consecuencias de ésta en la estimación o el crédito del deudor cuyos atributos no se adecúan a los parámetros preestablecidos por la sociedad, una sociedad que puede estigmatizarlo como un sujeto débil, menospreciado, o con alguna falla, en palabras de Goffman. Se cuestiona también que quizá la culpa puede medirse en términos de cuánto dejas que el otro te ayude, qué haces para saldar tus deudas eternas, o qué tipo de ayuda aceptas. Lo que no cambia es que, al final de cuentas, el deudor en esta historia ha sufrido nuevamente una pérdida doble, la que ya trae consigo representada en sus padres, y la que implica la imposibilidad de crear una relación con la novia que lo abandona con, aparentemente, su hijo en sus entrañas.

El cuento “El orden de todas las cosas” es, quizá, donde más evidentemente se presenta la insistencia en la búsqueda de los padres desaparecidos. Es, como su título lo implica, donde el autor ordena todas sus cosas, o bien, sus ideas en su proyecto literario. El protagonista, Primo, se dedica de vez en cuando (cada que encuentra una agenda con los nombres de quienes le ayudaban a saber sobre sus padres) a la búsqueda de sus progenitores de manera muy similar cada vez que lo hace. En este cuento el motivo del olvido y de la deuda se unen, porque Primo olvida todo lo que antes ha hecho para encontrar a sus padres y se muestra así la perpetuación de la deuda eterna.¹⁴⁶ Considero, pues, que este cuento, el más evidente sobre la temática que más le importa a Bruzzone, detalla una nueva perspectiva en los hijos sobre la deuda hacia el fantasma

¹⁴⁶ *O eterno retorno* como lo denomina Basile (152).

de sus padres: se olvida la búsqueda, la culpa no es voluntaria, y esta amnesia a veces es necesaria para su cuerpo.

En contra del planteamiento nietzscheano sobre la locura que implica la voluntad a la crueldad de encontrarse culpable y reprobable hasta la inexpiabilidad, es decir, la “*voluntad* de imaginarse castigado sin que la pena pueda ser jamás equivalente a la culpa” (134), Bruzzzone propone que los endeudados de la segunda generación por la dictadura también caen en una locura, pero esta es una locura involuntaria, una locura que se forja precisamente porque el cuerpo está intentando expiar la culpabilidad eterna, una locura que existe porque el ser ya no quiere ser castigado por esa deuda eterna.

Antes de pasar al análisis de la amnesia como respuesta cognitiva ante la deuda, apuntemos la insistencia en esa recurrencia a ser -los otros- los que involucran a los hijos a continuar con la búsqueda de sus padres. En un diálogo en el que la tía del narrador, Rita, insiste en que hay que ir a Moreno, la última ciudad donde aparecieron vivos los padres de su sobrino, Primo cree que lo mejor es comer los postres que había llevado y seguir olvidándose del tema. La tía responde que no sabe para qué ir allá, pero “hay que ir” (118). Después, a medida que la tía lo convence de renovar la búsqueda de sus padres, el joven llama a Darío Ojo, investigador forense con el que ya hace tiempo se había comunicado, y en esa nueva conversación las palabras que habían “estado guardadas en algún lugar lleno de polvo” (119) reviven. La supuesta nueva información que le da en esa llamada lo hace recordar que ya la había escrito antes (121). Es decir, todo lo que alguna vez ya vivió, dolió y reprimió porque no pudo encontrar respuestas está escondido en el fondo de su memoria.

En este sentido, considero que la amnesia había logrado mantener al joven en un estado de tranquilidad maquillada, porque esta búsqueda lo ha dañado en el pasado incluso físicamente.

Al hablar por teléfono con una mujer que había conocido a su madre y que le promete información importante, Primo enferma e inmediatamente su mente actúa rechazando la búsqueda: “Después de colgar [...] había empezado a sentir frío, a temblar, a frotarme los brazos, el cuerpo, y en poco tiempo ya me había olvidado de todo” (126). De esta manera, el olvido se convierte en la solución temporal que elige su cuerpo para evitar la destrucción interna y externa que experimenta cada que se acerca al tema del exterminio de sus padres.

La tía y el chico intentan encontrar respuestas, pero cuando no las hay, la tía parece desprenderse rápidamente de este objetivo y regresa a su vida cotidiana. Incluso, Rita desaparece de la vida de Primo en un alejamiento que propone de nuevo una crítica hacia aquellos quienes desean búsquedas a su manera o que no sean. El joven, por su parte, no puede parar esta nueva ansiedad de respuestas y regresa por su cuenta a dicha ciudad. Aunque el joven quiere evitar volver a entrar en este círculo vicioso, no puede: “empecé a fantasear con que nada de lo ocurrido desde el encuentro de la agenda había sido cierto” (129). El olvido que verdaderamente cura no puede ser voluntario, esta locura que significa la desubicación de su mente no es su decisión, aunque desee salir de ese círculo nietzscheano de culpabilizarse eternamente.

La amnesia en Bruzzzone no se elige, es un motivo literario que indica la dificultad de salir de una deuda, aunque el cuerpo pide descanso. Después de no volver a encontrar respuestas en un supermercado de Moreno, donde antes pudo haber sido el punto de fallecimiento de su madre, el tiempo pasa indefinidamente, y se despierta con una llamada del trabajo que supone su ausencia de varios días. El joven amanece desubicado, sin saber cuántos días se vio refugiado en una amnesia tan intensa que no le permite entender en qué tiempo se encuentra. El joven se levantó con la cara sucia y las uñas llenas de tierra y esta situación me parece significativa en

gran medida. El estado del cuerpo del hombre evoca la búsqueda personal de los restos hechos polvo de su madre, pero el joven no recuerda nada.

La amnesia ha sido parte de una respuesta cognitiva del protagonista que le evita el sufrimiento de entender que una vez más no ha podido encontrar a su madre. Por otro lado, la agenda, objeto que provocó el último intento de muchos de encontrarla, se le ha perdido. Pero como el mismo joven acepta: “Después pensé que la agenda tenía que aparecer, y que si no aparecía esa tenía que aparecer otra, una con más información, muchos más datos en muchas otras agendas” (136). Este final hace eco a esa búsqueda interminable, motivada por objetos que hacen traer la memoria del pasado y que parecería el antídoto de la amnesia que solo temporalmente proporciona salvación a las inquietudes de estos jóvenes envenenados por la dictadura.

El calor, el cielo, la luz del sol que toca su cuerpo antes de rendirse de nuevo en esa última búsqueda le provoca un gran malestar y miedo: “corrí, llegué, abrí la puerta, entré, di un portazo sin querer y las ventanas retumbaron, las paredes creo que también.” (135). Volvemos a enfrentarnos ante la metáfora de Bruzzone de los entes del más allá que son los acreedores perfectos. Su omnipresencia evita que sus deudores sientan la libertad de cerrar un ciclo sin fin. Lo único que queda es la locura involuntaria, esa que le permite a Primo un respiro, pero solo hasta que un elemento fantástico, tal como el encuentro de otra agenda, se vuelva a presentar frente a él para continuar torturándolo por el no saber. Bruzzone recopila historias incompletas dentro de sus cuentos. No porque estas no cubran toda la vida de sus personajes, sino porque enfatizan en la amnesia y el olvido demostrando con esto que su historia nunca podrá ser completada, aunque lo intenten. Si bien este estado ha ayudado a los jóvenes a sobrevivir el

trauma, en algún momento este se quiebra, regresando a los jóvenes a un abismo del cual verdaderamente nunca se escapan.

Dejo de lado el análisis del siguiente cuento en la colección, “Susana está en Uruguay”, pues es solo indirectamente que aparece la figura del hijo en el cuento, enfocándose primordialmente en la madre de Susana, la desaparecida, quien encara su pérdida utilizando la negación del duelo.¹⁴⁷ Paso por tanto a los análisis de “Fumar abajo del agua” y de “2073” por la similitud de la tesis que comparten ambos cuentos, y porque el último¹⁴⁸ comienza comentando rasgos de la historia del primero.

Teresa Basile hace un reconocimiento sobre el título del penúltimo cuento de la colección. *Fumar* en el contexto argentino juvenil¹⁴⁹ de los años 90 simbolizaba dos condiciones: “soportar un estado de cosas que les viene impuesto [...] al cual no queda otra alternativa que sobrellevarlo” y que este verbo “señala pasividad pero también capacidad de *aguante*, cierta resignación para sobrevivir en un contexto sin expectativas, el de los años 90” (160; énfasis en original). Más que soportar el contexto político, como sugiere Basile, argumento que este cuento es, en resumidas cuentas, el paseo panorámico de la vida que resistió el primer narrador de la colección. Es decir, es el resumen de lo que ha vivido hasta llegar a este punto de madurez. El cuento rememora las dificultades de haber ido cargando una deuda impuesta y el supuesto

¹⁴⁷ Para un análisis de este cuento cabe destacar el de Carolina Bartalini donde su enfoque es la voz que tiene el niño que aparece en segundo plano: “despojado de la madre, cercenado de la intimidad familiar, el chico, como parte de un todo que es la infancia, *dice*” (64; énfasis en original). Teresa Basile también se encarga de proponer sobre este cuento el silencio entre la familia que oculta la verdad en su círculo interno para no causar dolor (148).

¹⁴⁸ Terranova ha explicitado ampliamente que hay una línea de continuidad entre “2073” con más cuentos: el viaje a Córdoba, la toma del Batallón del ejército, el padre militante, el Unimog, los cigarrillos impermeables, todos elementos de los cuentos antes revisados.

¹⁴⁹ Gracias a la serie de televisión “Amigos son los amigos” de 1990 se populariza en Argentina la frase “fumate esto” de donde Basile encuentra la conexión al significado del título como algo que hay que resistir sin escape alguno (160).

resultado final de esta vida (el verdadero final tanto de una vida marcada por la deuda como de la tesis de Bruzzone, argumento, se verá en el último cuento, “2073”).

En la historia hay ecos que aluden al pequeño del cuento “En una casa en la playa” pues el protagonista recuerda un día que su abuela lo llevó con otros dos niños, uno hijo de un psicólogo y otro hijo de desaparecido, a una casa en la playa (169). Entre los aspectos interesantes del cuento vale la pena señalar el papel de los medios como un ente más que perpetúa la deuda. El joven narrador no tenía prioridades “hasta que un día, en un programa de TV, vi que algunos hijos de desaparecidos se habían organizado” (171). Al entrar a la organización de HIJOS vuelve, en versión femenina una vez más, esa colectividad que está en estas organizaciones sin tener vínculo sanguíneo con los desaparecidos y que obliga al que sí los tiene a participar más de cómo lo hace (172). Asimismo, el debate de la indemnización concluye en el abandono del narrador por Gaby, esa novia que lo estigmatiza una vez más, porque para él lo que ella llamaba migajas sí le servía.

Mientras fuma y piensa de manera optimista, el narrador siente que ha logrado por fin ordenar su vida para empezar a vivirla: “Así que en adelante, con las cosas al fin ordenadas, todo fue planear un futuro de felicidad” (175). Este pensamiento del futuro, sin embargo, continúa cargado con el peso del recuerdo: “recordar, mientras fumo, todo lo que pasó, pensar mucho en todo eso, sí; y en todo lo que los jóvenes de mi generación, durante todo este tiempo, fumamos” (175). ¿Es este el intento de Bruzzone por reflexionar sobre la posibilidad del final de la deuda eterna?¹⁵⁰ De ser así, ¿será acaso que el éxito económico de mercado sea la única supuesta salida

¹⁵⁰ Terranova sugiere con este cuento que “la sombra ominosa de la dictadura, [...], no condiciona necesariamente el futuro de un hijo de desaparecidos” puesto que lee en el cuento una vida “disoluta y divertida” al límite donde “el narrador alcanza una plenitud rara y atractiva”. Mi propuesta se opone a esta lectura puesto que esa “vida al límite” ha estado toda manchada con la deuda hacia sus antepasados, pero también a sus parejas sentimentales que como Gaby lo estigmatizan, a la organización donde no puede pertenecer, y a sí mismo al imponerse el seguir recordando a la generación de jóvenes a la que pertenece.

de la deuda ética? Parecería que vemos en Bruzzone ya una relación entre el éxito financiero y el desendeudamiento ético, pues solo el éxito monetario que ha traído a la vida del narrador esos cigarrillos que se pueden fumar bajo el agua es lo que provoca una reflexión sobre la supuesta tranquilidad de estar en paz con el recuerdo de sus padres. Pero ¿es una reflexión suficiente prueba de un desendeudamiento divino?

¿En verdad es posible seguir en el recuerdo de la deuda y no hacer más que fumar y reflexionar sobre ella? Pensemos de nuevo en Jorge Camacho y su dispositivo retórico que ha denominado *recuerdo endeudante*. Argumento que el futuro, incluso uno demasiado satisfactorio, no supone en la narrativa de Bruzzone el final de la deuda. La herencia de la dictadura que provoca el recuerdo endeudante de sus padres seguirá anclado en su vida por mucho que logre en el presente o en el futuro. Y el cuento “2073” es muestra de esta tesis.

“2073” es el único cuento de la colección dentro del género de ciencia ficción. Bruzzone nos presenta un contexto del año 2073 en el que hay androides, bandas que funcionan como escenarios que simulan el sol (que ya no es posible ver), controles de natalidad, máscaras que valen una vida de trabajo, y, sobre todo, el descubrimiento de vivir mucho tiempo. Con este cuento, Bruzzone nos regresa a lo que se supone había superado el hijo de desaparecidos en “Fumar abajo del agua”. En su viaje en la búsqueda de su padre, el narrador, Porteño, va dejando poco a poco lo que tantos años le costó (esas extrañas máscaras cuya función no se define) para poder llegar al final de dicho viaje en el cual se embarca con dos amigos y donde se encuentra a su padre (196).

El encuentro se dará en un campo lleno de mazorcas rojas, donde el grupo busca al padre del narrador. En un momento, uno de ellos se queda viendo una mazorca cuyos granos evocan promesas del futuro. Después de muchos días, los otros dos regresan a él. No se ha movido de

ahí, y los otros solo han andado en círculos: “la esperanza de encontrar al fin a alguien que nos oriente se desmorona” (204). De este dantesco infierno nadie se salva, y no ha habido guía, ni en casi cien años, recordemos que estamos en el año 2073, para guiarlos al final de la deuda.

Vuelven a refugiarse en el grano, el cual evoca el último conocimiento de su padre con vida (que coincide con la historia del padre del narrador de “Unimog”) y después son ellos quienes se convierten en partícipes de esta historia donde el padre los salva de los enemigos.

Pasado y presente se unen en esta ilusión.¹⁵¹ Porteño puede por fin decirle algo a su padre, pero no lo hace. La historia es una ficción recreada por tecnología, y el encargado dice que pueden seguir con esta narrativa que continúa con una batalla, o pueden salir. La decisión del narrador se supone fue seguir, porque su papá lo toma del brazo, pero él, aunque quiera seguirlo, no puede: “el suelo me atrapa los pies” (208). La deuda se paga aquí en la tierra, no en simulaciones, y cabe notar que incluso después de cien años esta pena sigue existiendo. Solo nos queda recordar uno de los pensamientos nietzscheanos sobre las deudas divinas:

El sentimiento de tener una deuda con la divinidad no ha dejado de crecer durante muchos milenios, haciéndolo en la misma proporción en que en la tierra crecían y se elevaban a las alturas el concepto de Dios y el sentimiento de Dios. [...]: más aún, no hay que rechazar la perspectiva de que la completa y definitiva victoria del ateísmo pudiera liberar a la humanidad de todo ese sentimiento de hallarse en deuda con su comienzo, con su *causa prima*. El ateísmo y una especie de *segunda inocencia (Unschuld)* se hallan ligados entre sí. (130-31; énfasis en original)

¹⁵¹ Como afirma Ilse Logie, pero refiriéndose al cuento de “Otras fotos de mamá”: “si la historia de su madre no está disponible, tiene que ser fabulada a través de las fantasías que desde su infancia ha empezado a elaborar sobre ella y su destino como bálsamo a su pérdida” (86). De manera que solo la imaginación, o en este caso, un don de la tecnología podría falsificar la sensación de satisfacer sus deudas eternas.

Aunque Nietzsche coloca a los dioses, sobre todo el Dios cristiano, en el centro de su argumentación sobre las deudas que se formulan con los responsables de nuestro origen, no es difícil ver la similitud con la entidad que representan los padres para estos hijos de desaparecidos. El linaje, el vínculo sanguíneo, el recuerdo, la incertidumbre del origen, todas son condiciones que provocan en estos hijos protagonistas de Bruzzone a llevar consigo la deuda de la búsqueda, pero también la culpa por no pagarla. Asimismo, en cuanto a su pertenencia a la sociedad, estos hijos son estigmatizados por los mismos integrantes de organizaciones políticas que supuestamente comparten la misma deuda. Pero casualmente, todos los personajes que estigmatizan a los hijos directos masculinos de desaparecidos son representados por mujeres que no tienen una deuda encarnada por un vínculo sanguíneo.

Aunque haya un intento en la narrativa de Bruzzone por terminar su colección con un supuesto cierre de la deuda y un final optimista con vistas al futuro, vuelve a mostrar la perpetuidad de la deuda en su último cuento, aunque ya hayan pasado casi cien años. Al final, ese ateísmo y esa *segunda inocencia* sigue sin llegar en esta colección. Los hijos no dejan de “creer” en la posibilidad de reencontrarse con los restos de sus padres o con respuestas sobre su origen, y Bruzzone nos deja cuestionándonos en la utilidad de esta deuda perpetua¹⁵²: ¿es necesario un cambio de paradigma ético entre el *deber* recordar y el solo *querer* recordar o entre una *obligación* con el linaje original y un mero *homenaje* a éste? No lo sé, me desendeudo de ofrecer una respuesta que no es mía.

¹⁵² Ilse Logie detecta un conflicto que se repite en 76. Por un lado, la desaparición de los padres genera un deseo obsesivo y nunca realizado de respuestas para completar la identidad amputada de los hijos, pero al mismo tiempo, observa ganas de los personajes de no ver reducida su identidad a esta mera condición para por fin encontrar una liberación de ese peso que viene cargando en su vida (83). Por su parte, Teresa Basile ve en la búsqueda una *trampa* pues no conduce al encuentro de nada, es de antemano infructuosa, y no se logra ni encontrar el cuerpo, ni obtener la historia del desaparecido (147-148; énfasis en original).

Conclusiones

El legado de las represiones políticas dominantes en los países que aquí se consideran ha tocado una segunda generación. Su llegada igualmente ha sido violenta, pero en un sentido distinto al del testigo directo. Atribuir, sin embargo, al sistema político o económico toda la culpa del endeudamiento que vive esta nueva generación sería proveer solo la mitad del panorama histórico y social. La herencia paterna, el poder del linaje, su sacralización y su honorabilidad conforman una nueva deuda impuesta sobre los hijos de aquellos que vivieron hechos históricos determinantes para las ideologías e identidades de ambas generaciones. Para contrastar los efectos de las herencias impuestas en una generación absorbida en contextos políticos creados por decisiones que no les pertenecen realicé un recorrido, además de geográfico, basado en los períodos de vida.

Comencé con el análisis de una infancia marcada por un motivo que he definido como regalos endeudantes, los cuales hacen referencia a aquellos dones que involucran la creación de una prisión ética en la que un niño es atrapado por su propio padre para cometer deberes filiales tales como el parricidio. Dentro del escenario gore perteneciente a la dictadura del narcotráfico, Villalobos revela un grupo de riesgo que pocas veces es considerado en la denominada literatura del narco. El autor propone, asimismo, visibilizar un nuevo tipo de economía ética que ha sido ignorada por la común persistencia crítica y literaria de hacer visible la economía de mercado en esta dictadura y sus consecuencias contra la sociedad mexicana. La economía ética se complica cuando lo que se desea comprar es un compromiso que puede destruir la identidad de un partícipe directo que parecería no ser víctima, sino más bien, un privilegiado.

Derrida nos advierte que no hay don sin deuda, y es precisamente esta tesis la que Villalobos propone para sugerir que, en la dictadura del narco, aunque abunde el materialismo,

siempre existe el riesgo de perder. Sin embargo, consideré esta novela como un manifiesto optimista que propone que, cuando se trata de asuntos económicos éticos, aún hay posibilidad de redimir a esta nueva generación que está por terminar de formar su propia identidad. El protagonista de la novela se ve cansado de vivir en una fiesta perpetua con regalos que no compran experiencias reales. Toma decisiones que desafían a las de su progenitor y se convierte en un heredero que aún no ha sido devorado en su totalidad ni por ese cúmulo de circunstancias políticas ni por su linaje. Aunque hay tentaciones y circunstancias que facilitan cumplir el deber filial, el pequeño protagonista parece resistirlas.

El resistir también fue un punto clave en este capítulo al analizar el peso de las deudas éticas en el cuerpo de una joven que de repente ve su cuerpo como el lienzo perfecto que da testimonio de los agravios que trajo la Revolución cubana en la generación posterior a ese determinante año 1959. En la novela de Valdés propuse tres vertientes de análisis que desembocaban en un feminismo desendeudante. Primero argumenté que la germinación de deudas atribuidas a la herencia ideológica paterna es el origen de la imposición de una ética comprometida en la protagonista de Valdés. Si bien es cierto que la generación que representa se ve sometida a la escasez que significa el Período Especial en Tiempos de Paz en la isla, propuse una mirada a la forma en que la institución familiar repercute en el acontecer de una vida que llega con el pecado original del deber fidelidad a un evento del cual no tuvieron remedio más que aprender a vivirlo.

Argumenté que a diferencia del contexto político mexicano, argentino y chileno, el cubano nos ofrece la posibilidad de entender con claridad el peso de la herencia sobre el cuerpo. Consideré una incorporación de los principios de Michel de Certeau sobre la ley inscrita en el cuerpo humano para argumentar que las deudas también se sellan en el individuo. Sin embargo,

Valdés no se limita al simple quejo sobre lo que ha traído la Revolución a la sociedad que se sabe víctima de la infidelidad de este evento. Con una protagonista que aprende a escoger lo que toma de la herencia tanto paterna como política, la novela propone medios para un desendeudamiento feminista que termina por saldar la deuda que tantos otros le deben. La narradora no verá fidelidad en ningún contrato interpersonal, ni en el familiar, ni en el matrimonial, ni en el social. Sin embargo, ella logra escoger lo que le es violentamente heredado para vivir ese oxímoron de dulce tragedia en la que se ha convertido su nada cotidiana.

Cerré las ideas principales de este capítulo con la exploración de la juventud de la generación de hijos de la dictadura argentina. El compromiso en la cuentística de Bruzzone es un motivo que recorre cada narración que a su vez significa distintas experiencias, aunque todas culminen con una culpa heredada que modifica el vivir de estos individuos. Llegamos a esta colección para comparar que cuando los padres han desaparecido por completo de la vida de sus hijos puede ocurrir una divinización, en términos nietzscheanos, que provoque incluso el estigma del hijo de desaparecido.

Propuse la teoría de que la colectivización del trauma y la apropiación de este pesar en toda la sociedad argentina puede, irónicamente, excluir a los hijos con vínculos de sangre compartido con las víctimas directas de la dictadura de la década de los setenta. El estigma funciona como una marca generacional que identifica a este grupo de hijos imposibilitados para terminar su deber, puesto que no pueden nunca satisfacer con respuestas la ausencia de sus padres. Bruzzone, de momentos, deja al lector con el sabor de la posibilidad de un futuro libre de deudas éticas, pero siempre se retrae para concluir que esta generación de hijos mantendrá la búsqueda de sus padres a su manera, aunque sean estigmatizados como apolíticos o apáticos.

Este capítulo fue imprescindible para mi proyecto por la necesidad de determinar que ya no es solo un agente endeudante contra el que se enfrentan las víctimas de estas represiones políticas. Su legado, como es natural, viaja a través del tiempo, a través de una generación más que se ve obligada a recibir herencias impuestas desde dos vertientes, la política y la familiar. Descubrimos incluso que desde el nacimiento el individuo se encara con deudas éticas debido a la imposición de linajes que pueden llegar incluso a convertirse en sagrados. Habrá sin duda que realizar un análisis futuro para examinar si es que la mancha de la represión salpica a más de esta segunda generación aquí considerada. Su importancia radica en intentar descubrir hasta dónde llegará el legado violento de la dictadura del deber.

CONCLUSIÓN

En la presente investigación exploré la definición de deuda en los productos culturales que he propuesto designar como *ficciones endeudadas*. Argumenté que en dichas producciones este motivo tiene el poder de guiar tanto la narración como el accionar y la identidad de sus personajes. Con el estudio del arte, tal como Beatriz Sarlo lo ha afirmado, pudimos adentrarnos a grietas incómodas del evento mimético y descubrir la violencia que acarrea consigo el convertirse en deudor. Las creaciones literarias en contextos geopolíticos tales como el argentino, chileno, mexicano y cubano me permitieron teorizar sobre una *dictadura del deber* en donde la creatividad, las mujeres e incluso una segunda generación absorben los golpes más graves de la represión política. Estudiar dichos imaginarios bajo la doble perspectiva del concepto deber, es decir eso que se debe y eso a lo que se está obligado, dio como resultado demostrar que las deudas, tal como sugiere Maurizio Lazzarato, disciplinan, domestican, fabrican, modulan y modelan la subjetividad (44).

Me alejé del énfasis en estudiar la economía de mercado para adentrarme en el análisis de una economía ética y así averiguar otro tipo de empobrecimiento y agravios en estas sociedades. Con mi estudio demostré que el poder de estas represiones no solo se obtiene en base a la tortura más extrema. Debido a que el acreedor evalúa y estima al deudor bajo sus propios términos de valor, estas víctimas permanecen bajo su mandato sin posibilidades de cambiar dicha relación de poder. Las deudas que el autoritarismo impone sobre la sociedad arremeten contra su presente y su futuro porque estas víctimas, aunque encuentren su libertad física, no se liberan éticamente.

Los personajes de estas ficciones viven comprometidos a pagar con su identidad, su cuerpo y su vida el hecho de ser sujetos minimizados, violentados, y subordinados ante los

grandes acreedores en los que los gobiernos autoritarios se han convertido. Quiero finalizar con el marco teórico de Maurizio Lazzarato, pues me permite hacer una comparativa entre las dinámicas de las deudas del neoliberalismo y aquellas de las deudas éticas. Su definición del *hombre endeudado* hace visible que el dinero, incluso en las deudas financieras, no es el único elemento involucrado para saldarlas:

A diferencia de lo que sucede en los mercados financieros, el usuario transformado en «deudor» no tiene que hacer sus reembolsos en dinero contante y sonante, sino en comportamientos, actitudes, maneras de actuar, proyectos, compromisos subjetivos, tiempo dedicado a la búsqueda de empleo, tiempo utilizado para formarse de acuerdo con los criterios dictados por el mercado y la empresa, etc. La deuda remite directamente a una disciplina de vida y a un estilo de vida que implica un trabajo sobre «sí mismo», una negociación permanente consigo mismo, una producción de subjetividad específica: la del hombre endeudado (120-121).

Cuando las deudas son impuestas por torturadores, por violadores, por narcotraficantes, o por representantes de ideologías revolucionarias que prometen bienestar y no cumplen, entonces los deudores se convierten en víctimas porque sus comportamientos son todos dedicados a satisfacer a dichos acreedores, sus proyectos se ven truncados, su tiempo se ve comprometido, y su identidad es violentamente transformada para cumplir con los criterios de estas represiones. Entonces, el dinero poco sirve para pagar dichas obligaciones. Mi proyecto visibilizó esas otras monedas que se mueven dentro de una economía ética y que son arrancadas de estos deudores para satisfacer peticiones de sus acreedores muchas veces perversas. Estas monedas son: su arte y su trauma como vimos en el capítulo uno, su cuerpo, sus sentidos, sus derechos a la higiene y su credibilidad como vimos en el capítulo dos, y su libertad ética, su vida entera y su tiempo

presente y futuro como vimos en el capítulo tres. Estas divisas se intercambian en transacciones coaccionadas que incluyen deudas de sangre, deudas con amistades rotas, deudas basadas en la maternidad, deudas hacia esposos ingratos, deudas con los propios violadores, deudas paternas y deudas ante paternalistas políticos. Por tanto, con este énfasis en la economía ética y no en la economía de mercado pude responder a la pregunta: ¿qué función cumplen las deudas en la victimización de sociedades bajo el yugo del autoritarismo?

En el primer capítulo me enfoqué en la violencia que sufre el artista y su creatividad por verse absorbidos en la vorágine de la represión que los guía al abismo del endeudamiento. El artista cubano sufre una corrupción ideológica porque los agentes que representan la revolución lo obligan a adherirse a sus normas y al hacerlo rompe con su libertad creativa. Este proceso endeuda al protagonista con su círculo amistoso, pues le debe un proyecto prometido que ahora él mismo corrompe. El legado de la revolución, finalmente, lo obliga a pagarle con sus letras tardías al recuerdo de los que ya no están. Quien también tiene una deuda, pero de sangre, es el Artista del contexto mexicano. La represión del narcotráfico todo lo devora y lo destruye a su paso, incluido el arte callejero, el cual es un elemento alejado de sus prácticas gore, pero con un poder que éste limita y amolda a sus propias necesidades por su capacidad de destrucción. A través del arte es que el Artista tiene que pagar la supuesta salvación de su vida, solo para después huir de ese salvador. Terminamos el capítulo con la idea de la escritura del trauma como un intento de remuneración. Las víctimas son conscientes de que ellas son a quienes los gobiernos fallidos les debe, pero aunque piensen saldar esa deuda en un contrato del cual nunca quisieron ser partícipes, el pago no se logra y si se logra es mera conciliación simbólica. A través del estudio de las deudas éticas, por tanto, comprobé que el arte y el sujeto creativo suelen pagar

alto por las represiones políticas, lo cual dice mucho sobre la importancia de estos como armas desafiantes contra dicho autoritarismo.

Con este primer capítulo pude esbozar las bases de mi investigación. Primero, que estos imaginarios representan con aguda visión las formas en que los eventos violentos absorben a la sociedad, incluso a personajes buscando la creación artística y no el mundo dañino que implica dichas dinámicas. Segundo, como antes menciono, propuse divisas que se alejan del plano financiero y se adentran al ético, como, por ejemplo, su arte detonado por el trauma. Los personajes de estas ficciones endeudadas se adentran a transacciones donde quieren saldar cuentas con sus amigos, con jefes de carteles, o con ellos mismos a través de su arte creativo. El dinero no salda estas cuentas. Son las letras las únicas monedas que culminarán con ese estado deudor en el que se ven sumergidos debido a su participación involuntaria en estos eventos traumáticos.

Como sugiere Lazzarato, la deuda “informa y configura las técnicas de control y producción de la existencia de los usuarios” (159). En el caso de estas ficciones, el motivo de la deuda configura el control de las acciones y por ende de la existencia de los artistas quienes pretendían ir por un camino el cual se ve interrumpido por dicho estado deudor. Se presentan personajes que intentaban producir un arte desobligado, pero las obligaciones configuraron sus letras al gusto del autoritarismo, el gran acreedor.

En el segundo capítulo de esta disertación cedi el protagonismo a los personajes femeninos, quienes son las víctimas directas que absorben el impacto más grave de estos eventos represivos. En este capítulo introduje el término *dictadura del deber*. Contrario a la idea de ser el neoliberalismo el gran acreedor de estos personajes donde el dinero es la moneda que se debe por excelencia, propuse que las monedas como el cuerpo, la dignidad, la identidad femenina, y el

bienestar biológico son las involucradas en las transacciones coaccionadas de las que son víctimas. Similar al marco del neoliberalismo donde su institución “juzga, estima y evalúa, en definitiva, el estilo de vida de los individuos, con la intención presunta de ajustarlos a la concepción de la «vida buena» de la economía” (Lazzarato 154), esta dictadura del deber, cuyos representantes son los torturadores, reconfigura la vida libre de la mujer castigándola para que se adecúe a sus normas patriarcales. Estas pecadoras son estimadas por su desafiante actuar y las obligaciones a las que son sometidas involucran siempre su cuerpo y ética. Si las deudas dentro del neoliberalismo provocan la exposición del individuo para estar a merced de los acreedores, las deudas éticas del mismo modo desnudan la identidad femenina ante un acreedor impuesto bajo tortura. Sin embargo, estas deudas nunca se saldan, aunque el cuerpo de la mujer se siga abusando sin cansancio.

Propuse que los torturadores inscriben una memoria en la carne de sus víctimas. Plantea Lazzarato que las mnemotécnicas introducidas por el gobierno neoliberal en la vida del usuario deudor sirven para construir una memoria, para inscribir en el cuerpo y la mente la culpa, el miedo y la mala conciencia al no ser capaces de saldar sus cuentas (151). Del mismo modo, los actos represivos y sus representantes configuran en el cuerpo femenino la culpa por ser una mujer desafiante que supuestamente se ha ganado ese castigo y que debe pagar por sus pecados a través de obligaciones éticas. Las mujeres entonces tienen que pagar por la protección familiar (*Carne de perra*), por la curiosidad científica de sus violadores (*La muerte y la doncella*), y por su propio bienestar resemantizado por la dictadura en el pecado de la arrogancia (*La venda*), todo por supuesto con monedas alejadas al campo financiero.

En el tercer capítulo analicé hasta dónde llega el legado del autoritarismo político. Propuse que las deudas se heredan a una segunda generación de hijos que sufre estas condenas

desde dos vertientes: las deudas de los eventos políticos y las deudas paternas. En el caso mexicano observé la dinámica del don como perpetuador de la violencia del narco contra una infancia condenada a la esclavitud ética. El parricidio se convierte en deuda cuando un capo desea mantener su honor antes de verse derrotado por el gobierno o por sus rivales, pero este honor significa que el hijo debe pagar todos los bienes heredados en vida con la culminación de la vida del padre y en cierta medida, de él mismo. Es decir, a través del estudio de estas deudas, es posible analizar las consecuencias inmediatas y futuras en un heredero del mal.

En el caso argentino se presenta el endeudamiento de la generación de hijos de desaparecidos que convierte su vida en un proyecto de búsqueda constante. Beatriz Sarlo argumenta que “el descubrimiento de los restos del padre desaparecido podría convertirse, en el proyecto del hijo, en la restauración de ese hombre a su lugar político” (155). En la cuentística que conforma 76 de Félix Bruzzone se presenta justamente la experiencia del vivir bajo un mismo proyecto: el saldar la deuda con la imagen de la ascendencia desaparecida presentada con tintes divinizados. Los padres toman la forma de una entidad superior que requiere de sus hijos su constancia y su dedicación. Esta divinización remonta a la idea del cristianismo endeudante que, según Lazzarato, “nos ha situado no sólo bajo el régimen de la deuda, sino también bajo el régimen de la «deuda interiorizada». «El dolor del deudor se interioriza y la responsabilidad de la deuda se convierte en sentimiento de culpa»” (90). Todos los personajes de la cuentística de Bruzzone interiorizan la culpa al grado de ver a sus padres en revistas pornográficas, en las calles donde se practica la prostitución y por supuesto en sueños inquietantes. El no encontrar respuestas sobre ellos cansa al hijo por dedicar toda su vida al mismo proyecto, y la culpa que los acecha, si deciden no buscar al fantasma del padre o madre, pesa sobre el cuerpo y estigmatiza su imagen.

Exploré la colectivización del trauma y su relación con el estado deudor en el que la segunda generación se sumerge por mandato del resto de la sociedad. Los comprometidos políticos se han introducido a la escritura y búsqueda de estas víctimas de la dictadura, y por lo mismo, estos hijos son estigmatizados cuando no entran en los parámetros que ellos consideran dichos jóvenes deben cumplir. El deber de estos hijos es hacia sus padres, hacia ellos mismos, y hacia esa sociedad estigmatizante.

Asimismo, como Lazzarato advierte, “el capitalismo «dispone de antemano del futuro», porque las obligaciones de la deuda permiten prever, calcular, medir, establecer equivalencias entre las conductas actuales y las venideras” (53), y del mismo modo, las deudas éticas en cada contexto, sin importar su sistema económico de mercado, tienen el poder de tomar el tiempo actual y futuro del deudor. Los personajes del capítulo tres comprueban la esclavitud de su tiempo debido a los deberes que los acechan: actitudes requeridas bajo un escenario gore en el caso mexicano, la búsqueda y honorificación de los padres en contextos dictatoriales, y la resistencia al vivir a pesar de la herencia y la escasez en el cubano. Es decir, dejé bajo la mira que las deudas éticas no respetan las leyes del campo económico, pues estas ocurren sin importar que la víctima viva en un palacio o no tenga siquiera insumos para sobrevivir.

Una resolución global en mi disertación es que, tener una deuda significa comprometerse a su pago, por tanto “neutraliza el tiempo a secas, el tiempo como creación de nuevas posibilidades, esto es, la materia prima de todo cambio político, social o estético” (Lazzarato 56). Si aceptamos esta suposición podemos responder a la pregunta ¿por qué los gobiernos represivos de estos contextos se ensañan en mantener bajo obligaciones a sus víctimas? En las dictaduras sureñas, los militares torturaron a los ciudadanos en general para que abandonaran la lucha contra su mandato, pero se ensañaron con el género femenino impartiendo castigos para la

devaluación de su ideología. Obligaron a sus compatriotas utilizando a la familia como chantaje para que éstas pagaran sus deudas ante el patriarcado y sus torturadores tal como ocurre en *La vida doble*, *El desierto* y *Carne de perra*. El narcotráfico desea perpetuar su poder apoderándose de los agentes creativos para diseminar la semilla del mal a través de la cultura popular en *Los trabajos del reino*, pero también a través de sus herederos al trono como en *Fiesta en la madriguera*. El contexto cubano ha perdido el crédito en un contrato que no cumple, pero sigue deseando lealtad de una sociedad que paga con su hambre los estragos de decisiones ajenas a ella como dejó ver en *La nada cotidiana*.

Una segunda resolución encontrada involucra la utilidad de la ficción en nuestro mundo cotidiano y la metaficción en estas narrativas para perpetuar la existencia de deudas pasadas en el presente y futuro. Camille van der Marel sugiere en su estudio sobre la deuda como un artefacto para la memoria del pasado esclavista, que ésta presenta la historia como una cuenta pendiente y por ende, es una manera en que las ficciones niegan que se haya separado el pasado colonial del presente transnacional (17-18). Asimismo, sugiere que cuando no hay ningún registro de la historia, no hay memoria, y por tanto no hay obligaciones (30). De manera similar, las ficciones que yo considero muestran que las deudas obligan a los creativos a producir un registro de su historia y a dejar un manifiesto que obliga al lector ficcional y mimético a recordar su victimización tal como ocurre con el corrido en *Los trabajos del reino*, con Julio en *El jardín de al lado*, pero, sobre todo, en la redacción de los diarios de Nieve en *Todos se van* o las novelas de Yocandra y el Flaco en *La nada cotidiana* y *Las palabras perdidas*, respectivamente.

Que el contexto cubano produzca con más frecuencia este tipo de registros es bastante significativo, porque el ejercicio de escritura de sus víctimas se problematiza debido a la escasez, cosa que no ocurre en ninguno de los contextos restantes, significando así que la perpetuación de

sus letras sea una acción desafiante en sí misma. Esto debido a que, según concluye van der Marel “cuando los registros que actúan como material de evidencia de la memoria son destruidos, el futuro puede ser liberado de sus obligaciones con el pasado” (36; traducción mía). Lo que menos quieren los creativos de nuestras ficciones endeudadas es dejar impunes a sus acreedores, por eso reiteran una y otra vez el registro de su historia, como lo hace Nieve al recalcar una y otra vez las palabras de sus diarios. Las deudas a las que han sido expuestos han dictado y destruido su destino y la esperanza de que no haya impunidad nace plasmada en las hojas donde escriben.

Otra resolución que advertí es que las dictaduras sureñas y la mexicana producen ficciones similares donde las mujeres pierden su valor ético cuando se involucran en transacciones con sus victimarios. Recordemos que valorar, según Steven Hutchinson, requiere de esfuerzo y compromiso del que valora y este juicio dice más del estimador que del estimado. De manera que, analizar los medios por los cuales estas mujeres son condenadas a ser devaluadas por sus amantes/torturadores, permite resaltar el horror personificado en estos hombres. Consecuentemente, las mujeres de estas ficciones endeudadas siempre caen en la categoría despectiva de “puta”. Cuando Lorena prostituye su testimonio por dinero en *La vida doble*, cuando Laura siente pena por un orgasmo negro provocado por su violador en *El desierto*, cuando María Rosa se convierte en el refractario de las manías sexuales de su torturador en *Carne de perra*, cuando Paulina se convierte en la loca ante los ojos de sus dos victimarios en casa en *La muerte y la doncella*, cuando los padres de Martina cobran por su muerte a manos de su asesino en *El lenguaje del juego*, cuando todas estas mujeres son reprochadas, juzgadas y condenadas por su papel deudor, solo en ese momento podemos, realmente, entender la devaluación ética de los acreedores en estas transacciones. Para esto también sirve mi estudio de

las deudas como motivo literario. Para evaluar la representación de la degradación de sociedades que además de practicar actos con extrema violencia, victimiza a sus mujeres desde la vía ética con igual o tal vez mayor impacto negativo en su vida.

Otras de las principales exploraciones que mantuve a lo largo de mi disertación fueron las técnicas narrativas utilizadas para el desendeudamiento de los protagonistas en los imaginarios de cada autor. El resultado fue encontrar una tendencia a ser el género femenino quien realiza una liberación simbólica de sus personajes al cederles la agencia necesaria para conocer y desprenderse de su estado deudor. Por ejemplo, mientras que en las ficciones escritas por autores masculinos se enfatiza el proceso de endeudamiento y castigo hacia las víctimas de la dictadura del narco y la militar, las ficciones de autoras proponen una descripción distinta a la tortura y una descripción incluso feminizada del torturador. Pensemos en la comparación entre *La muerte y la doncella* y *Carne de perra*, pues mientras Dorfman deja al torturador como un hombre con curiosidad científica donde no se hace énfasis en las obligaciones que impuso a su víctima, sino solo en el resultado de una locura que no entiende ni su propio esposo, Sime produce una mujer lista para zafarse de las obligaciones con su torturador eligiendo su propio destino.

Comparemos ahora a Yocandra de *La nada cotidiana* y Laura de *El desierto*. La primera da voz al discurso más claro sobre el saberse endeudada, y no solo eso, sino que sabe identificar a sus acreedores con aguda habilidad. Yocandra decide no seguir el patrón endeudante y solo elige el conocimiento para sobrevivir ante lo que le ha heredado la Revolución Cubana. Laura, por otro lado, es una mujer incluso juzgada por una segunda generación. Franz decide colocar a esta mujer en un reencuentro con su torturador donde un simple acercamiento la confunde y la convierte en una madre que absuelve al hijo pecador, por eso la justicia no la hace ella (siendo que es jueza), sino que la deja en manos del pueblo. Yocandra se escribe y escribe su historia; a

Laura la configura un exesposo que además la absuelve de tener deudas con él, como si ella le debiera algo de lo que es perdonada.

Y finalmente pensemos en Una, la única mujer de *Las palabras perdidas* y Nieve de *Todos se van*. Ambas son autoras ficcionales en un contexto cubano represivo incluso ante los hombres creativos como le ocurre al Flaco en *Las palabras perdidas*. Sin embargo, Una sufre un endeudamiento doble pues ésta le debe un agradecimiento perpetuo al círculo masculino que la deja ser miembro. Jesús Díaz decide representar en Una a una joven talentosa que prefiere dejar de comer para darle su cuota al grupo, que decide solucionar los problemas cuando la testosterona y el orgullo masculino salen a relucir en el grupo, y que se suicida antes de pasar su vida sin el Rojo, el hombre que nunca la corresponde respetablemente. Por otro lado, Wendy Guerra configura a Nieve como una mujer que, aunque todos se van, no decide dejarse vencer. Es más, toma las riendas de su vida y permanece constante en la lucha por la supervivencia que significa el Período Especial cubano tal como lo hace Yocandra.

Con todo, esta disertación se incluye en el corpus de los estudios sobre los contratos éticos que se configuran en las ficciones de distintas épocas como aquel del pilar teórico principal, el de Steven Hutchinson, pero también en aquellos que intentan dar respuestas a lo que ocurre durante el legado de estos eventos. Pero este tema no acaba con las deudas que aquí se estudiaron. Me pregunto, por ejemplo, ¿los representantes de estas represiones llegan a sentir que alguien les debe algo?, ¿quién es realmente el gran y único acreedor?, ¿qué conclusiones podríamos obtener si combinamos deudas éticas con pagos financieros?, ¿el dinero podría ser la solución para compensar el estado deudor ético de estas víctimas? Las respuestas a estas preguntas son un análisis pendiente que puede realizarse en un futuro donde se aborde una nueva

perspectiva: el choque entre ambas economías, la ética y la de mercado. Es una deuda que creo debe pagarse como un intento de justicia simbólica hacia las víctimas de estas represiones.

Por ahora termino con las reflexiones finales de Lazzarato: debemos luchar contra la economía de la deuda, apartarse del discurso de la culpa, porque ésta no es “un problema económico, sino un dispositivo de poder que no sólo nos empobrece, sino que nos lleva a la catástrofe” (189-190). Es cierto. Las deudas, sobre todo las éticas, empobrecen a las sociedades víctimas directas de las represiones políticas e indirectas de su legado. Las obligaciones requeridas por estas circunstancias provocan un impacto más negativo al pagarlas si las comparamos con aquellas deudas donde el dinero es lo que se debe. Esto ocurre porque las monedas requeridas por esta economía ética surgen desde el fondo de uno mismo. Nadie más puede ayudar a saldar las cuentas de estas víctimas. Las deudas éticas piden ser pagadas con la esencia misma de la propia vida.

BIBLIOGRAFÍA

- “Chileno Arturo Fontaine gana el premio de las Américas por la novela “La vida doble”.” *Emol*, 8 mayo 2011, <https://www.emol.com/noticias/magazine/2011/05/08/480306/chileno-arturo-fontaine-gana-el-premio-de-las-americas-por-la-novela-la-vida-doble.html>.
- “Cristina invitó a los buitres a ingresar a un nuevo canje para no «prostituir» al país.” *Fortunata*, 29 jul. 2017. <https://fortuna.perfil.com/2014-07-29-143023-ante-el-mercosur-cristina-cuestiono-nuevamente-griesa/>.
- “Cuba: La era de Fidel Castro, marcada por la represión.” *Human Rights Watch*, nov. 2016, <https://www.hrw.org/es/news/2016/11/26/cuba-la-era-de-fidel-castro-marcada-por-la-represion>.
- “Democracia en México.” *Gobierno de México*, 2014. <https://www.gob.mx/sre/acciones-y-programas/democracia-en-mexico>.
- “Deuda, F. (1).” *Real Academia Española*, 2020, <https://dle.rae.es/deuda>.
- “El narco es la ‘dictadura’ en México afirma Estela de Carlotto.” *La información*, 14 ene. 2016. https://www.lainformacion.com/espana/el-narco-es-la-dictadura-en-mexico-afirma-estela-de-carlotto_vYJCnwFsed9VvaRjmZr2K5/.
- “El saneamiento como un derecho global.” *Human Rights Watch*, 19 abr. 2017. <https://www.hrw.org/es/news/2017/04/19/el-saneamiento-como-un-derecho-global>.
- “Incertidumbre por la muerte del ex represor de la Esma, Antonio Febres.” *El Cronista*, 10 dic 2007, <https://www.cronista.com/informaciongral/Incertidumbre-por-la-muerte-del-ex-represor-de-la-Esma-Antonio-Febres-20071210-0130.html>.
- “It pays.” *Merriam-Webster*, 2021, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/it%20pays>.

“Juramento.” *Real Academia Española*, 2020, <https://dle.rae.es/juramento>.

“La higiene menstrual es una cuestión de derechos humanos.” *Human Rights Watch*, 31 ago.

2017. <https://www.hrw.org/es/news/2017/08/31/la-higiene-menstrual-es-una-cuestion-de-derechos-humanos>.

“La revolución cubana suma más de 7.000 muertes en su aniversario número 55.” *Infobae*, 3 enero 2014, <https://www.infobae.com/2014/01/03/1534822-la-revolucion-cubana-suma-mas-7000-muertes-su-aniversario-numero-55/>.

“Pagar.” *Real Academia Española*, 2020, <https://dle.rae.es/pagar>.

“Protestas en Chile han dejado 22 muertos y 2.200 heridos.” *DW*, 15 nov. 2019, <https://www.dw.com/es/protestas-en-chile-han-dejado-22-muertos-y-2200-heridos/a-51260307>.

Adamini, Marina and Silvana Mercedes Casali. “Memoria setentista en la ficción escrita durante el kirchnerismo. Una explicación generacional para el caso 76 de Félix Bruzzone.” *Kairos*, vol. 22, no. 42, 2018, pp. 1-20.

Adriaensen, Brigitte. “El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos.” *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial*, editado por Brigitte Adriaensen and Valeria Grinberg Pla, LIT Verlag, 2012, pp. 155-167.

Ahmed, Sara. “Happy Objects.” *The Affect Theory Reader*, editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, Duke University Press, 2010, pp. 31-51.

Alarcón, Orfa. *Perra brava*. Planeta, 2010.

Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Trad. por Alberto J. Pla, Ediciones Nueva Visión, 1974.

- Apablaza, Claudia. "Entrevista a Juan Pablo Villalobos." *Culturamas*, 6 Aug. 2010, <https://www.culturamas.es/2010/08/06/entrevista-a-juan-pablo-villalobos/>.
- Arce, Luz. *El infierno*. Santiago, Planeta, 1993.
- Areco, Macarena. "Confesiones subalternas: subjetivación, relato y culpa en tres novelas argentinas y chilenas de la posdictadura." *Aisthesis*, no. 56, 2014, pp. 69-82.
- Atwood, Margaret. *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth*. House of Anansi Press, 2008.
- Ávila, Carlos. "La utilidad de la sangre. En diálogo con *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera." *Nueva Sociedad*, no. 238, 2012, pp. 148-158.
- Badiou, Alan. "The Ethic of Truths." *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trad. por Peter Hallward, Verso, 2002, pp. 40- 57.
- Barbuto, Valeria y María Julia Moreyra. "Los procesos de reparación y la violencia sexual contra las mujeres en Argentina." *Sin tregua: Políticas de reparación para mujeres víctimas de violencia durante dictaduras y conflictos armados*, editado por Lorena Fries, Andros Impresores, 2008, pp. 40-67.
- Bartalini, Carolina. "Hacia una lengua de la infancia: experiencia, testimonio y voz en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y 76 de Félix Bruzzone." *Telar*, no. 19, 2017, pp. 50-71.
- Basile, Teresa. "La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone." *Celehis*, vol. 25, no. 32, 2016, pp. 141-169.
- Bauman, Zygmunt. *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2013.
- Betancor, Orlando. "Yocandra a través del espejo, en la novela *La nada cotidiana* de Zoé Valdés." *Narrativas*, no. 17, 2010, pp. 36-41.

Bilbija, Ksenija. "Argentina, Estocolmo, Netflix y el síndrome de la identidad perdida."

Kamchatka. Revista de análisis cultural, no. 11, 2018, pp. 459-474.

---. "El síndrome de Estocolmo: ajuste de cuentas y otros saldos literarios en la ficción post-dictatorial chilena." *Poner el cuerpo: Rescatar y visibilizar la sexualidad y la violencia de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*, ed. por Ksenija Bilbija, Ana Forcinito y Bernardita Llanos, Cuarto Propio, 2017, pp. 85-105.

---. "Terapias literarias chilenas: justicia y reparación en La muerte y la doncella de Ariel Dorfman y El desierto de Carlos Franz." *Donde no habite el olvido: Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, ed. por Laura Scarabelli y Serena Cappellini, Milano Ledizioni, 2017, pp. 111-126.

---. "Transacciones y f(r)acturas neoliberales: El valor de la pena desde Luz Arce a Arturo Fontaine." *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*, editado por Oswaldo Estrada, Albatros, 2016, pp. 289-307.

Bilbija, Ksenija y Leigh A. Payne. *Accounting for Violence: Marketing Memory in Latin America*. Duke University Press, 2011.

Bilbija, Ksenija, et al., editores. *Poner el cuerpo: rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*. Cuarto Propio, 2017.

Bilbija, Ksenija, et al., editores. *The Art of Truth-Telling About Authoritarian Rule*. The University of Wisconsin Press, 2005.

Bruzzone, Félix. *76: Un clásico + dos nuevos cuentos*. Momofuku, 2014.

Buckwalter-Arias, James. "Reinscribing the Aesthetic: Cuban Narrative and Post-Soviet Cultural Politics." *Modern Language Association*, vol. 120, no. 2, 2005, pp. 362-374.

Bustamante Díaz, Patricio. “Pareidolia, una década desde su introducción en la arqueología.”

Rupestreweb, 2018, <http://www.rupestreweb.info/pareidolia10.html>.

Butler, Judith. *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.

Camacho, Jorge. “La (in)gratitud y el recuerdo endeudante en la literatura cubana colonial.”

MLN, vol. 133, no. 2, 2018, pp. 277-296.

Cánovas, Rodrigo. “Lectura de *El desierto* (2005), de Carlos Franz, novela de la dictadura chilena.” *Anales de Literatura Chilena*, vol. 11, no. 14, 2010, pp. 225-237.

Carini, Sara. “El trabajo, al lector: Nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera.” *Ogigia*, vol. 12, 2012, pp. 45-57.

Cazadores de utopías. Dirigido por David Blaustein, 1996.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Trad. por Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

Ciancio, Belén. “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria.” *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, no. 7, 2015, pp. 503-515.

Collmann, Lilliam Oliva. *Jesús Díaz: El ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. 1997. Georgetown University, PhD disertación.

Córdoba, Matías. “Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos.” *Página 12*, 19 Mar 2009, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3945-2009-03-19.html>.

Cueto Rúa, Santiago. “El surgimiento de la agrupación HIJOS-La Plata. La discusión por quiénes son las víctimas del terrorismo de Estado.” *Sociohistórica*, no. 27, 2010, pp. 137-134.

Davenport, Christian. "State Repression and the Tyrannical Peace." *Journal of Peace Research*, vol. 44, no. 4, 2007, pp. 485-504.

De Castro Jr., Pécio B. "La muerte y la doncella: ¿De quién son las bolas? Opressor oprimido y viceversa." *Revista Chilena de Literatura*, no. 52, 1998, pp. 61-67.

De Ferrari, Guillermina. "Embargoed Masculinities: Loyalty, Friendship and the Role of the Intellectual in the Post-Soviet Cuban Novel." *Latin American Literary Review*, vol. 35, no. 69, 2007, pp. 82-103.

---. *Comunidad y cultura en la Cuba postsoviética*. Editorial Verbum, 2017.

De la Nuez, Iván. *Fantasía Roja: los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. Random House Mondadori, S.A., 2006.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. por José Luis Pardo, Revista Observaciones Filosóficas, 2019.

Derrida, Jacques. *Dar (el tiempo) I: La moneda falsa*. Trad por Cristina de Peretti, Ediciones Paidós, 1995.

Derrida, Jacques y Élisabeth Roudinesco. *Y mañana, qué...* Trad. por Víctor Goldstein, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Díaz, Jesús. *Las palabras perdidas*. Anagrama, 2006.

Donoso, José. *El jardín de al lado*. Seix Barral, 1981.

Dorfman, Ariel. *La muerte y la doncella*. Siete Cuentos Editorial, 2001.

Faccini, Carmen. "El discurso político de Zoé Valdés: "La nada cotidiana" y "Te di la vida entera". " *Ciberletras*, no. 7, 2002, pp. 123-137.

- Farías, Tania. "Entrevista con Juan Pablo Villalobos, autor de *Fiesta en la madriguera*." *Ventana Latina*, 25 Oct 2011, <https://www.ventanalatina.co.uk/2011/10/entrevista-con-juan-pablo-villalobos/>.
- Ferraro, Emilia. *Reciprocidad, don y deuda: Relaciones y formas de intercambio en los Andes ecuatorianos: La comunidad de Pesillo*. Facso-Ecuador y Abya-Yala, 2004.
- Fontaine, Arturo. *La vida doble*. Tusquets, 2010.
- Fornet, Ambrosio. "La década prodigiosa." *La Jiribilla*, http://www.lajiribilla.co.cu/2004/n170_08/170_02.html.
- Franken Osorio, María Angélica. "Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente." *Revista Chilena de Literatura*, no. 96, 2017, pp. 187-208.
- Franz, Carlos. *El desierto*. Editorial Sudamericana, 2005.
- Futoransky, Luisa. "A veinte años de Auschwitz, Bergen-Belsen y los otros" *Babel, Babel*, Ediciones La Loca Poesía, 1968.
- García Díaz, Teresa. "El narco como telón de fondo: *Fiesta en la madriguera*." *Amerika*, no. 4, 2011.
- Goffman, Erving. *Estigma: la identidad deteriorada*. Trad. por Leonor Guinsberg, Amorrortu, 2006.
- González, María Virginia. "Refugiarse en la escritura: un modo de configurar el exilio cubano." *Caracol*, vol. 7, 2014, pp. 254-278.
- Guerra, Wendy. *Todos se van*. Bruguera, 2006.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Aesthetics, Ethics, and Politics in Donoso's *El jardín de al lado*." *PMLA*, vol. 106, no. 1, 1991, pp. 60-70, <https://www.jstor.org/stable/462823>.
- Hernández, Anabel. *México en llamas. El legado de Calderón*. Grijalbo, 2012.

Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Periférica, 2010.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103-128.

Hutchinson, Steven. *Economía ética en Cervantes*. Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2001.

Jiménez Valdez, Elsa Ivette. "Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida." *Región y sociedad*, no. 4, 2014, pp. 101-128.

Kaplan, Betina. *Género y violencia en la narrativa del Cono Sur (1954-2003)*. Tamesis, 2007.

Kerr, Lucille. "Authority in Play: José Donoso's *El jardín de al lado*." *Criticism*, vol. 25, no. 1, 1983, pp. 41-65, <https://www.jstor.org/stable/23105057>.

Kim, Euisuk. "Memoria, muerte y reconciliación nacional: una lectura psicoanalítica de *Viudas y La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman." *Hispanic Journal*, vol. 25, no. 1/2, 2004, pp. 171-182.

Klein, Naomi. *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Metropolitan Books, 2007.

Kozak, Gisela. "*Las palabras perdidas* (Jesús Díaz) o del lugar de la literatura." *Revista Iberoamericana*, vol. 68, no. 201, 2001, pp. 1041-1065.

Kroll, Juli A. "The Kiss of the Marble Statue: Existentialism and Cuba's "Special Period" in "La nada cotidiana" by Zoé Valdés." *Hispanófila*, no. 172, 2014, pp. 187-205.

La venda. Dirigido por Gloria Camiruagua, 2000.

Lacan, Jacques. *Escritos 1*. Trad. por Armando Tomás Segovia, Siglo XXI, 2009.

Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Fondo de Cultura Económica, 2014.

Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado: Ensayo sobre la condición neoliberal*.

Trad. por Horacio Pons, Amorrortu, 2013.

Leithart, Peter J. *Gratitude: An Intellectual History*. Baylor University Press, 2014.

Lewin, Miriam y Olga Wornat. *Putas y guerrilleras: Crímenes sexuales en los centros clandestinos de detención. La perversión de los represores y la controversia en la militancia. Las historias silenciadas. El debate pendiente*. Kindle ed., Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2014.

Llanos, Bernardita. “Género, violencia sexual y delito en *Carne de perra* de Fátima Sime.” *Cuadernos de Literatura*, vol. 21, no. 42, 2017, pp. 219-237.

---, Bernardita. “Memoria y testimonio visual en Chile: el documental *La venda* de Gloria Camiruaga.” *Chasqui*, vol. 39, no. 2, 2010, pp. 42-53.

---, Bernardita. “Testimonio y memoria en Argentina y Chile: la sobreviviente frente a los derechos humanos.” *Otras Modernidades: Rivista di Studi Letterari e Culturali* (manuscrito aceptado para publicación).

Logie, Ilse y Bieke Willem. “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada.” *Alternativas*, no. 5, 2015, pp. 1-25.

Logie, Ilse. “Más allá del “paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone).” *Pasavento*, vol. 3, no. 1, 2015, pp. 75-89.

López Badano, Cecilia and Edita Solís. “La deformación de la formación: narcotráfico, mito y (anti) *Bildungsroman*. *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (2010).” *Periferias de la Narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*, Comp. Cecilia López Badano, Buenos Aires, Corregidor, 2015, pp. 53-78.

- López-Badano, Cecilia y Silvia Ruiz Tresgallo. “Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera; *Perra brava*, de Orfa Alarcón.” *Mitologías hoy*, vol. 14, 2016, pp. 191-212.
- Maciel, Alejandro. “‘No son los 30 pesos, sino los 30 años de indiferencia’, dicen los manifestantes chilenos.” *Los Angeles Times*, 23 Oct 2019.
<https://www.latimes.com/espanol/internacional/articulo/2019-10-23/no-son-los-30-pesos-sino-los-30-anos-de-indiferencia-dicen-los-manifestantes-chilenos>.
- Marchese, Ángelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 1 ed., Ariel, 2013.
- Maree, Cathy. “Truth and reconciliation: Confronting the past in *Death and the Maiden* (Ariel Dorfman) and *Playland* (Athol Fugard).” *Literator*, vol. 16, no. 2, 1995, pp. 25-37.
- Marel, L. Camille van der. “Amortizing Memory: Debt as Mnemonic Device in Caribbean Canadian Literature.” *Small Axe*, vol. 21, no. 3, 2017. Pp. 17-39.
- Marirrodiga, Jorge. “Una herencia política que deja más deudas que haberes.” *El país*, 12 dic. 2006. https://elpais.com/diario/2006/12/12/internacional/1165878009_850215.html.
- Matić, Gordana. “Mimicrias dolorosas - Estrategias subalternas para restituir el orden cívico/cósmico en la novela *El desierto* de Carlos Franz.” *Mitologías Hoy*, no. 6, 2012, pp. 56-70.
- McClennen, Sophia A. “Torture and Truth in Ariel Dorfman’s *La muerte y la doncella*.” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 62, no. 2, 2009, pp. 179-195.
- Medalla, María Enriqueta. “*Los avatares de la identidad de la mujer en tres obras chilenas de la postdictadura*: Nosotras que nos queremos tanto, *La muerte y la doncella* y *La hija del General*.” 2012. University of Ottawa, PhD disertación.

- Mercier, Claire. "Subversión de la figura del mártir en la narrativa chilena contemporánea." *Estudios Filológicos*, no. 51, 2013, pp. 55-67.
- Molinero, Rita. "La "morfología del lagarto" y el erotismo como redención en *La nada cotidiana* de Zoé Valdés." *Crítica Hispánica*, vol. 22, no. 1-2, 2000, pp. 121-134.
- Montero, Oscar. "El jardín de al lado: La escritura y el fracaso del éxito." *Revista Iberoamericana*, vol. 49, 1983, pp. 449-467.
- Mora, Miguel. "Carlos Franz sitúa en el desierto de Chile una relación víctima-verdugo." *El país*, 19 jun. 2005. https://elpais.com/diario/2005/06/19/cultura/1119132005_850215.html.
- Moreno, Teresa. "En México, narco censura más que el gobierno: CPJ." *Centro Católico Multimedial*, 22 Abril 2017, <http://ccm.org.mx/2017/04/mexico-narco-censura-mas-gobierno-cpj/>.
- Muñoz Albornoz, Nicole. "El discurso femenino de resistencia frente a la violencia dictatorial en *Carne de perra* de Fátima Sime." *Revista Nomadías*, no. 15, 2012, pp. 91-106.
- Mutis, Ana María. "Del Boom y más allá: la ficcionalización del fracaso editorial en *El jardín de al lado* de José Donoso y *Basura* de Héctor Abad Faciolince." *Revista Iberoamericana*, vol. 77, no. 236-237, 2011, pp. 813-828.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral: Un escrito polémico*. Trad. por Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, 2019.
- Olivera-Williams, María Rosa. "Maldito cuerpo de mujer: violencia de género y violencia sexual dentro del terrorismo de Estado en Argentina y Chile." *Poner el cuerpo: rescatar y visibilizar las marcas sexuales y de género de los archivos dictatoriales del Cono Sur*, editado por Ksenija Bilbija, Ana Forcinito y Bernardita Llanos, Editorial Cuarto Propio, 2017, pp. 61-83.

- Pastén B., Agustín J.. "Violence and Bodies Under Siege in the Works of Diamela Eltit, Lina Meruane and Fátima Sime." *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, no. 178, 2016, pp. 51-66.
- Peller, Mariela. "Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos." *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 2012, pp. 1-18.
- Pinet, Carolyn y Carol Pinet. "Retrieving the Disappeared Text: Women, Chaos & Change in Argentina & Chile after the Dirty Wars." *Hispanic Journal*, vol. 18, no. 1, 1997, pp. 89-108.
- Plascencia Vela, Amira. "Los cinco sentidos: constructores de identidad y espacios de poder en *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman." *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, no. 21, 2006, pp. 49-64.
- Plotnik, Viviana. "La figura de la colaboradora en la narrativa chilena: el síndrome de Estocolmo y la zona gris en *La vida doble* de Arturo Fontaine y *Carne de perra* de Fátima Sime." *Chasqui*, vol. 46, no. 2, 2017, pp. 82-95.
- Prown, Jules David. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method." *Winterthur Portfolio*, vol. 17, no. 1, 1982, pp. 1-19.
<https://www.jstor.org/stable/1180761>.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. Editorial Planeta Mexicana, 2011.
- Robinson, Randall. *The Debt: What America Owes to Blacks*. Plume, 2001.
- Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?*. Vol. I, Lom Ediciones, 2016.

---. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. Quince ensayos críticos*. Vol. II, Lom ediciones, 2016.

Sada, Daniel. *El lenguaje del juego*. Anagrama, 2012.

Sánchez Becerril, Ivonne. "La metaficción en la novela cubana del Periodo Especial." *Cuadernos Americanos*, vol.1, no. 143, 2013, pp. 163-189.

Sánchez, Enoc. "La dictadura capitalista." *Aporrea*, 15 abr 2017.

<https://www.aporrea.org/oposicion/a244220.html>.

Sandel, Michael. *Lo que el dinero no puede comprar*. Debate, 2013.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*, Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Schindel, Estela. *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Eduvim, 2012.

Sepúlveda, Daniela. "Memoria y reparación: El tratamiento institucional a las víctimas de violación de derechos humanos en Chile." *Revista de Ciencia Política*, vol. 52, no. 1, 2014, pp. 211-227.

Sime, Fátima. *Carne de perra*. Lom Ediciones, 2009.

Sperling, Christian. "El lenguaje del juego, de Daniel Sada: ¿un lugar para observar la violencia?." *Literatura mexicana*, vol. 28, no. 2, 2017, pp. 125-148.

Staniland, Emma. "La nada cotidiana/Yocandra in the Paradise of Nada by Zoé Valdés (1995)." *Gender and the Self in Latin American Literature*, New York, Routledge, 2016, pp. 194-228.

Suleiman, Susan Rubin. "The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust." *American Imago*, vol. 59, no. 3, 2002, pp. 277-295.

- Taylor, Diana. "Spectacular Bodies: Gender, Terror, and Argentina's "Dirty War"." *Gendering War Talk*, editado por Miriam G. Cooke and Angela Woollacott, Princeton University Press, 1993, pp. 20-41.
- Terranova, Juan. "Sobre 76 de Félix Bruzzone." *Lunes por la madrugada*, 24 Sep 2009, <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2009/09/bruzzone-por-terranova.html>.
- The Pervert's Guide to Ideology*. Dirigido por Sophie Fiennes, protagonizada por Slavoj Žižek, P Guide Productions, 2012.
- Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Emecé Editores España, S.A., 1995.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore: Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós, 2016.
- Vanegas, Orfa Kelita. "Cabeza vestida de noche: imaginario del mal y decapitación en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos." *La Palabra*, no. 28, 2016, pp. 89-101.
- Vargas Salgado. "Entre la poética y la política: asuntos de derechos humanos en *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman." *Desde el Sur*, vol. 5, no. 2, 2013, pp. 191-203.
- Vásquez Mejías, Ainhoa. "Aprender a ser narco/macho. *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos." *La manzana de la discordia*, vol. 11, no. 1, 2016, pp. 19-28.
- Villalobos, Juan Pablo. *Fiesta en la madriguera*. Anagrama, 2010.
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. por Isabel Vericat Núñez, Siglo XXI Editores, 2003.
- , Slavoj. *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Trad. por Antonio José Antón Fernández, Paidós, 2009.