



**LA REINTERPRETACIÓN CRÍTICA DE LA REALIDAD HISTÓRICA EN TRES
CUENTISTAS LATINOAMERICANOS: JUAN RULFO, GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ Y MARIO BENEDETTI**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN LITERATURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2012**

MAURICIO PALOMO RIAÑO

Estudiante

ROSARIO CASAS DUPUY

Directora del trabajo

Certificado

Yo, MAURICIO PALOMO RIAÑO, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Mauricio Palomo Riaño

Enero 30 de 2012

Agradecimientos

A **Dios**, como principal guía, fuerza creadora que posibilitó sin asomo de duda este logro, y a quien pese a todas las adversidades que se presentaron en el camino, siempre sentí próximo.

A la memoria de mi amado padre, **Gilberto Palomo**, quien a pesar de no estar acompañándome en este bello momento que él mismo me ayudó a tejer, representará para siempre esa esencia maravillosa que me permitió no desfallecer cuando creía que no iba a ser posible salir adelante sin él, y quien en vida fortaleció mis debilidades transformándolas en grandes talentos. Creo poderosamente que este logro académico de mi vida se lo debo profundamente a la energía que no sé desde qué lugar emergió, pero de la que estoy seguro, emanaba de su transparente naturaleza. De otra forma, esto no hubiese sido posible. Padre, donde quiera que estés como quiera que te halles, este triunfo intelectual fue más por ti, que por lo que mis capacidades cognitivas hubiesen podido forjar.

A mi madre **Evelia Riaño**, a quien definitivamente debo mucho de lo que soy. Bastión importante en todos los pasos significativos y sin significar que he dado en mi existencia. Motivación enorme y soporte emocional invaluable. Un ejemplo que constituye uno de mis más diáfanos motores para seguir pensando que la vida está llena de hermosas posibilidades. Madre, nuevamente, este logro es más tuyo que mío.

A mi hermano, **Edward Palomo**, quien con su presencia constante y su fuerza fraterna acompañó mis momentos de dolor, y con sus palabras me mostró nuevos caminos que me condujeron a esta meta anhelada. Gracias por tu aliento y por tu sabiduría entrañable.

A mi poesía mejor construida, **Patricia Hernández**, quien abandonó el navío para encallar en otros mares, pero, a quien no obstante, agradezco por su ausencia dolorosa ya que fue el impulso para entregarme totalmente a la consumación de este sueño. La tinta en el papel fino de tu ser es indeleble. Mi pluma te escribió con fuerza inefable. Mis palabras y mis acciones tendrás que llevarlas contigo siempre como lo que hoy son, un maravilloso recuerdo.

A mi tutora, **Rosario Casas Dupuy**, quien me alentó tácitamente con sus enseñanzas, y en quien vi desde un comienzo como el ejemplo intelectual a seguir. Su visión de mundo y de interpretación literaria forjó este producto estético que hoy presento, y que fue antecedido por un proceso arduo, que sin embargo, era perentoriamente necesario para el alcance de este logro.

A la **Pontificia Universidad Javeriana**, a los diferentes catedráticos por el aporte intelectual que me proporcionaron mientras estuve acompañado por sus procesos.

Por último, a ese motor vibrante, a esa pasión exacerbada y profunda que sigo teniendo por esa amante errante y vagabunda denominada **Literatura**.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	7
1.1 Un nuevo lenguaje	9
1.2 Los contextos latinoamericanos	12
1.3 El arte como reconstrucción y elaboración del hecho histórico	13
1.4 Una visión crítica de la historia latinoamericana	16
1.5 La historia oculta es la historia misma	18
2. JUAN RULFO: LA TIERRA, COMO METÁFORA DEL SUFRIMIENTO	20
2.1 <i>Nos han dado la tierra</i> : Algunos aspectos soterrados de la significativa Reforma Agraria Mexicana	21
2.2 <i>Luvina</i> : La impasible orfandad de los pueblos	27
2.3 <i>El día del derrumbe</i> : La quiebra de las instituciones fundamentales	33
3. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: LAS DIVERSAS MANIFESTACIONES DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA	41
3.1 <i>En este pueblo no hay ladrones</i> : Residuos de la violencia en Colombia	43
3.2 <i>Un día de estos</i> : Esperanza subjetiva del cambio de poder	49
3.3 <i>Los funerales de la mamá grande</i> : Símbolo nada exagerado de la culminación de una época histórica nefasta en Colombia	53
4. MARIO BENEDETTI: LO QUE LENGUA MORTAL JAMÁS PUDO DECIR	60
4.1 <i>Escuchar a Mozart</i> : La sinfonía de la ignominia	61

4.2 <i>Pequebú</i> : La tortura y la muerte como realidad ineluctable de las dictaduras en América Latina	70
4.3 <i>Compensaciones</i> : El dilema de la sangre en torno al caos político afrontado en la dictadura uruguaya	75
5. CONCLUSIONES	
El género cuento como medio para la reinterpretación crítica de la realidad	79
REFERENCIAS	82
BIBLIOGRAFÍA	85

**LA REINTERPRETACIÓN CRÍTICA DE LA REALIDAD HISTÓRICA EN
TRES CUENTISTAS LATINOAMERICANOS: JUAN RULFO, GABRIEL
GARCÍA MÁRQUEZ Y MARIO BENEDETTI**

“La calidad literaria no se determina por el tipo de aproximación a la realidad, sino que el planteamiento debe hacerse más bien a la inversa: Cuanto mayor sea la calidad literaria –más ricos los recursos estilísticos, más profundo el proceso poético (creación e invención)- mayor será, a su vez, la capacidad de sondear las diversas facetas de la realidad, de penetrar en sus recodos más escondidos, de develarla en la complejidad de sus múltiples posibilidades”.

Laura Restrepo

**1
INTRODUCCIÓN**

Importante es el siglo XX en la literatura latinoamericana. En el artista florece, cautiva y genera un sentido de pertenencia no propio de épocas anteriores. Unos creadores más que otros van manifestando un tratamiento del lenguaje diferente a lo construido en narrativas tradicionales. Sus manifestaciones artísticas van dándole paso, a su vez, a categorías teórico-críticas planteadas por los mismos, para que a partir de ellas, se pueda ir dando cuenta de su producción literaria.

Es este convulsionado siglo y sus características relevantes en las distintas geografías de América Latina lo que indudablemente influyó en los creadores de esta comarca del mundo.

Tres son los cuentistas, faros literarios latinoamericanos escogidos para este propósito:

De México surge el primero; alpinista aficionado, amante de los diccionarios y fotógrafo excepcional, Juan Rulfo nace el 16 de mayo de 1917 y muere en 1986; arrojado a una infancia sin padres desde su temprana edad (6 años), se convirtió en una especie de niño eterno en busca de la madre que lo dejó huérfano demasiado pronto y de ese padre a quien poco había tratado y que se transformó para él en una sombra que se proyecta sobre toda su obra y cuya muerte violenta aflora con claridad meridiana en su cuento *Diles que no me maten*.

Colombiano es el segundo autor: Nóbel de literatura en el año 1982 es su carta de presentación más distinguida ante el mundo, quizá no la más importante para los

latinoamericanos, quizá sí para los europeos. “Gabo”, reconocido mote de cariño con el cual fue creciendo al lado de sus abuelos, fue convirtiéndose en ese referente literario en Colombia hasta convertirse en el representante más importante de las letras de su país. Gabriel García Márquez nace en Aracataca, municipio del departamento de Magdalena, lugar de origen que va a ser la fuente de inspiración de todo el universo que recrearía de adulto. 1928 es el año de su nacimiento. Con una formación en periodismo, y con marcadas concepciones políticas de izquierda que generaron un exilio entre voluntario y forzado durante la década del 60 en México y España fue madurando una propuesta narrativa auténtica en las letras colombianas.

Su compromiso político está integrado en su obra y se originó en el marco histórico de la Colombia del Bogotazo y todo el periodo de violencia que le siguió. Como otros escritores del Boom de la literatura latinoamericana, defendió la Revolución Cubana pero, a diferencia de muchos de ellos, continuó apoyando a Fidel Castro y mantuvo polémicas en la prensa y en encuentros con otros escritores sobre la situación de ese país, especialmente en lo relacionado con los derechos humanos.

Por último, un intelectual diáfano que hace apenas unos años nos abandonó, Mario Benedetti su nombre, uruguayo, poeta reconocido, prosista poco estudiado y un comprometido exacerbado con la problemática histórica de su país. De ideología política de extrema izquierda, tendencia ésta que lo haría ser más comprometido con el fragmento geográfico que le correspondió al nacer y que le valdría el exilio forzado. Las anteriores son unas pocas referencias características que lo podrían definir.

Se trata, pues, de examinar la forma en que la realidad histórica se transforma en materia literaria y se reinterpreta críticamente en una serie de cuentos latinoamericanos escritos entre 1953-1977. De esta manera, se trabajará un capítulo por autor teniendo en cuenta el orden correspondiente a la primera publicación de las respectivas antologías que serán objeto de estudio. Así pues, en el primer capítulo denominado: *Juan Rulfo: La tierra como metáfora del sufrimiento*, se analizarán los cuentos: “Nos han dado la tierra”, “Luvina” y “El día del derrumbe” en *El llano en llamas*, 1953, posteriormente, en el capítulo segundo: *Gabriel García Márquez, Las diversas manifestaciones de la violencia en Colombia*, se abordará el análisis de los cuentos: “En este pueblo no hay ladrones”, “Un día de estos” y “Los funerales de la mamá grande” en *Los funerales de la mamá*

grande, 1962. Y por último, en el capítulo: *Mario Benedetti, Lo que la lengua mortal jamás pudo decir*, se analizarán los relatos: “*Escuchar a Mozart*”, “*Compensaciones*” y “*Pequebú*” en *Con y sin nostalgia*, 1977.

Dado que la transformación de la narrativa latinoamericana va de la mano de una seria reflexión teórica por parte de los narradores, se utilizarán los planteamientos de creadores y críticos latinoamericanos ya que sí son construcciones estéticas propias de América Latina, deben ser analizadas y comprendidas desde el entender latinoamericano.

1.1 Un nuevo lenguaje

En *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes afirma que la nueva narrativa se caracteriza por la creación de un nuevo lenguaje, que hace virar la forma de construir la obra artística en contraposición a como se venía elaborando tradicionalmente.

La transformación que según Carlos Fuentes produce lo que él llama *La nueva novela hispanoamericana*, es una transformación del lenguaje que tiene que ver con la historia latinoamericana del siglo XX. Esta transformación no se da solamente en la novela sino también en el cuento, un género que ha tenido un desarrollo casi sin par en América Latina. Por otro lado, esa transformación va acompañada de una seria reflexión teórica por parte de los mismos escritores, quienes, continuando una tradición crítica que siempre existió en América Latina, plantean los desafíos que una realidad histórica convulsionada les impone a los narradores para su creación artística. El resultado es una literatura crítica que reelabora artísticamente una realidad conmocionada, una literatura a través de cuyas “diversas fases”, como decía José Martí, “pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicos y sus décadas” (Martí, José. 1887).

Según Fuentes, la novela del siglo XIX estaba más cercana a la geografía que a la literatura: ““Se los tragó la selva”, dice la última frase de *La vorágine* del colombiano José Eustasio Rivera, y ésta parece ser mucho más que la idea lapidaria de Arturo Cova y sus compañeros. Además de la historia allí planteada se deja interpretar también en esa frase la idea de un largo siglo de novelas latinoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río” (Fuentes, 1980, p. 9). Con esta primera situación esbozada se aprecia una necesidad imperante de cambio narrativo dentro de las

letras latinoamericanas. La naturaleza en América Latina era ese primer arquetipo, esa primera fuente inspiradora que los novelistas querían narrar, sin embargo, ante el advenimiento de un nuevo siglo y las vicisitudes que éste traería, el lenguaje definitivamente tendría que ser otro.

La novela latinoamericana posterior a sus primeras manifestaciones, va dejando apreciar arquetipos que se van adicionando en la elaboración de su estructura de contenidos; a la naturaleza entonces, se suman el dictador militar a escala nacional o regional, el pueblo oprimido, y el escritor que se constituye como un cuarto arquetipo encargado de contar lo que la masa sometida no podía decir. La novela en esta etapa se manifiesta entonces como un sentimiento populista, no obstante, la manifestación se apreciaría diferente a la llegada del siglo XX, convulsionado y caótico para los hombres de estas latitudes. Fuentes afirma: “en el siglo XX el intelectual debía luchar dentro de una sociedad mucho más compleja” (1980, p. 13), sociedad distante y distinta a aquella de otrora, que se había volcado transformándose en palabras de Fuentes: “en una explosión urbana generada por el sonriente encuentro de la oligarquía local y el imperialismo capitalista de los Estados Unidos” (1980, p. 13).

En la elaboración de un nuevo lenguaje en la narrativa latinoamericana fue decisivo un aspecto importante relacionado con dos visiones en conflicto en la primera mitad del siglo XX. En palabras de Carlos Fuentes, estas dos visiones se reflejaban así: “Una, la del artista con aspiración universal. Otra, la del escritor nacional. La última le hacía sentir al creador la necesidad de superar varias etapas a fin de integrar una literatura que se dirigiese a los lectores de su comunidad, por lo contrario, la otra era asumir imitativamente el estilo y los temas de la vanguardia narrativa que lo expondría a una implacable insignificancia que le haría perder sus lectores nacionales sin ganar un auditorio extranjero” (1980, p. 23). Complementando más adelante con lo siguiente: “El ángel negro del tiempo perdido vuela sobre la cultura latinoamericana y su excitante y pervertido proceso de crecimiento, su impaciente devorar de etapas que fueron pausadamente cumplidas en Europa y los Estados Unidos” (1980, p. 23). Lo que se apreciaba claramente entonces, era la ausencia en nuestra narrativa tradicional de categorías tales como: mitificación, alianza de la imaginación y crítica, ambigüedad, humor y parodia, personalización.

Posterior a este proceso expuesto, el escritor latinoamericano ya se halla inmerso dentro de una modernidad enajenada. La obra del mexicano Carlos Fuentes deja contemplar cómo el escritor latinoamericano en el siglo XX cuando ya ha apropiado un nuevo lenguaje queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea. Al respecto dice: “La presencia del escritor en un mundo histórico y personal contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una épica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtiene respuestas en el presente, lo obliga a radicalizar su obra no solo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado” (1980, p. 29). Trasciende.

Los cuentos a estudiar en esta tesis están enmarcados partiendo no solo de una ubicación inespecífica, aunque entendiéndose el origen de lo narrado desde sus respectivas naciones, sino también, desde un trascendencia de sus propios límites para sintetizar y abarcar una realidad más amplia, elaborando a partir de circunstancias espaciales y temporales determinadas, una construcción metafórica que les da ubicuidad en la narración, permitiendo con esto adaptarse a cualquier tiempo y lugar que repita las premisas centrales (tiranía, opresión y demás situaciones que puedan llegar a generarse con su estudio).

Concluyendo podemos afirmar que fue la falta de un lenguaje la que hizo que la vieja obligación de la denuncia se convirtiera en una elaboración mucho más ardua: “La elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (Fuentes, 1980. p. 30).

La nueva narrativa hispanoamericana se presenta entonces como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico. Carlos Fuentes cierra afirmando:

Este nuevo lenguaje acude, y lo manifiestan nuestros libros a la parodia, al calambar gigantesco, a la improvisación picaresca, a la ironía sentimental, a la confabulación verbal de realidad y representación... En este presente y dentro de las contradicciones indicadas, el escritor latinoamericano toma dos riendas: la de una problemática moral –aunque no moralizante- y la de una problemática estética –aunque no estetizante-. La fusión de moral y estética tiende a producir una literatura crítica, en el sentido más profundo de la palabra: crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos. Pero esta actitud es ya una proyección al futuro que la visión de hoy no percibe con la antigua ilusión romántica, sino nuevamente dentro de un cuadro crítico: no como una simple mecánica del desarrollo económico, sino como una compleja urdimbre del desarrollo vital; no como una consagración inmóvil de categorías abstractas, sino como una contradicción en movimiento de posibilidades concretas; no como un transitorio optimismo dogmático, sino como una confrontación dialéctica permanente a través de la palabra, entre el cambio y la estructura, entre la renovación y la

tradición, entre el evento y el discurso, entre la visión de la justicia y la visión de la tragedia: Entre lo vivido y lo real (1980, p. 35).

En últimas, esta transformación en las letras latinoamericanas es posible gracias al tratamiento admirable de algunos creadores en el rescate de todas las tradiciones, en la creación de un nuevo paisaje sobre el cual construir las casas de la ironía, el humor y el juego, pero también en una profunda revolución que identifica a la libertad con la imaginación y que, a partir de esta identificación, propone un nuevo lenguaje.

1.2 Los contextos latinoamericanos

La obra *Problemática de la actual novela hispanoamericana*, específicamente en el capítulo correspondiente a las ideas que el cubano Alejo Carpentier tiene de los contextos en Latinoamérica, dejará apreciar cómo dichos contextos definen al hombre americano, pero varían según el país, asimismo, permitirán ver cómo los tres escritores seleccionados en esta tesis para el análisis de sus creaciones artísticas desentrañan los móviles de su praxis circundante y la transforman literariamente. Al respecto Carpentier señala: “Hay que dejar los personajes en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones -¡y cuidado que los hay, en América Latina!- partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado en el ámbito propio, pero lúcido únicamente a condición de que desentrañe los móviles de su praxis circundante” (2003, p. 129).

Con el denominado *boom* de la novela hispanoamericana en la década de los sesentas del siglo pasado -fenómeno literario pero también editorial-, nuestra narrativa, procedente de diversos países, se dio a entender con plenitud en todo el orbe panhispanico. Ciertamente ya se había generado el nuevo lenguaje de que hablaba Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, por ende, ya se había atemperado en Hispanoamérica el furor de la exaltación nacionalista que prevalecía en nuestras narrativas tradicionales, pero ello no implicó que los novelistas abandonaran las peculiaridades locales de sus referentes. Antes bien, como lo propone Carpentier, los contextos propios de los países latinoamericanos: contextos raciales, culturales, económicos, ideológicos, ctónicos, políticos, de distancia y proporción, de desajuste cronológico y hasta culinarios y de iluminación- se hicieron universales merced a la hondura de su tratamiento, a la amplitud de su proyección y a la

extraordinaria calidad literaria de la narrativa que los reveló. Más allá de nuestras diferencias históricas, culturales, sociales, pero también gracias a ellas, la literatura de nuestra lengua propició tanto el descubrimiento como la configuración de una identidad panhispánica que trasciende las fronteras nacionales. Los cuentos escogidos en esta tesis dejan apreciar cómo sus creadores centran, ubican y relacionan al hombre latinoamericano definiéndolo dentro de los contextos señalados por Alejo Carpentier. Al ser creaciones estéticas propias de Latinoamérica y enmarcadas definitivamente dentro de sus contextos, deben ser analizadas desde el entender latinoamericano.

Carpentier con su *Teoría de los contextos latinoamericanos* propone un salto a la universalidad que, lejos de eliminar las características específicas de nuestra realidad latinoamericana, propicia su amplia y profunda comprensión:

Nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo -todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto- para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página o con glosarios adicionales para explicar lo que nos representa en todas sus manifestaciones... Nuestros contextos se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevaba. Carpentier (citado en Celorio 2012).

1.2 El arte como reconstrucción y elaboración del hecho histórico

Literatura e historia, conferencia dictada por Beatriz Sarlo en las III Jornadas Nacionales del Comité Internacional de Ciencias Históricas, será documento recurrente en este trabajo por su relación directa con el enfoque seleccionado para el análisis de los cuentos escogidos.

Dos interrogantes se plantean en la introducción de la argentina: “¿Tiene la literatura una historia? O, ¿Qué se entiende por historia cuando decimos historia de la literatura?” (Sarlo, 1990, p. 1). Su objeto no es evidente a menos que se suponga que el ordenamiento de los textos, establece de manera suficiente un objeto. Sarlo refuerza este postulado así: “Esta epistemología empirista disimula que los textos en sí mismos no garantizan una historicidad de la disciplina, como lo han demostrado los últimos treinta años de crítica. El hecho de que se afirme que los textos son históricos, se hace ya desde una perspectiva disciplinaria que los construye como objetos históricos. Que tal perspectiva

pueda resultar convincente al sentido común, no exime de la demostración de su reclamo de legitimidad” (1990, p. 1).

Estudios literarios se han realizado en torno a cómo se literaturiza la historia. Desde esta dinámica, se pretende mostrar entonces, cómo el acontecimiento histórico se hace presente en la literatura, y se busca por todos los medios el que esto ocurra, forzando muchas veces una creación estética, que se presta para muchas interpretaciones, a observar en ella un hecho histórico. Estudios de este tipo son muchos los que se han elaborado. La innovación del presente proyecto investigativo es distinta: consiste en la inversión de lo planteado. Beatriz Sarlo en su conferencia, afirma con respecto a dicha inversión:

La historia literaria es una construcción y no una reconstrucción, ahora bien, esto no exime de preguntarse sobre los materiales de esa construcción y, nuevamente, sobre el estatuto histórico de esos materiales, si la perspectiva quiere librarse de las evidencias del empirismo ingenuo, que no son suficientes para garantizar un estatuto cualquiera. Los materiales de la historia literaria son históricos por su emergencia, es decir, porque provienen de ese humus temporal que acostumbramos llamar historia en el sentido de un pasado y por tanto, esa pertenencia garantizaría la posibilidad de escribir su historia; son históricos porque es posible pensar las razones del cambio que los afecta; son históricos porque puede plantearse una teoría de la concatenación o de la ruptura, una teoría de los nexos que mantienen entre sí; son históricos, finalmente, porque configuran una dimensión simbólica específica de lo social, sujeta a cambios, que, a su vez, otras disciplinas consideran históricos. Todos estos argumentos pueden ser defendidos en particular, y sin embargo, una suma de sus perspectivas aún no demostraría del todo la historicidad del discurso sobre la literatura (1990, p. 1,2).

En esta perspectiva, una historia de la literatura, podría ordenar los lugares que el autor ha tomado en diferentes momentos de una sociedad. Sarlo acota al respecto: “El profeta, el apóstol, el visionario, el marginal, el dandy, el bohemio, el profesional. Estos lugares son producto de un reconocimiento social y de la adjudicación de responsabilidades y derechos a los escritores que, al mismo tiempo, no pueden dejar de relacionarse con transformaciones textuales” (1990, p. 3).

Lo anterior, dejaría claro, que es desde las producciones literarias de donde surgirían las reinterpretaciones críticas de los acontecimientos históricos, ya que asimismo, de ellas, por su carácter estético es que se genera la multiplicidad de estas reinterpretaciones.

La literatura entonces, sabe lo que sabe y puede negarlo, re TRABAJARLO, imprimirle formas alegóricas o simbólicas, desplazarlo para ubicar allí otros saberes. La literatura trabaja con los residuos de los saberes, no existe una relación estable entre ellos. En esos procesos los discursos cambian de lugar y de función. Sarlo manifiesta: “Esos saberes son las sombras de la literatura pero también la médula de su historicidad. La literatura,

finalmente, lleva inscritas en sus textos las relaciones institucionales que, a su turno, hicieron esos textos posibles. Por eso, también, la literatura puede hablar del pasado a los historiadores y es este aspecto el que se considera en esta presentación” (1990, p. 4).

Los textos literarios pertenecientes a una cultura determinada se caracterizan por una densidad semántica, por una plurivocidad y por la puesta en escena de redes semiológicas diversas, por ello, no hay nada más sencillo que producir un malentendido con un texto en la medida en que hay factores como el tiempo histórico en el que se puede leer y el contexto cultural determinante a la hora de la interpretación textual. Beatriz Sarlo es muy enfática al apoyar estas ideas, manifestando:

El anacronismo de las lecturas es el fantasma que las acompaña de modo inexorable, porque los lugares y las funciones textuales cambian históricamente y difieren además según las culturas en que los textos hayan emergido. La función de un texto en un momento dado de la sociedad es parte de su condición textual: la señalan marcas bien evidentes para sus contemporáneos y los integrantes de la cultura de origen, más tenues para los extranjeros a esa formación o los lectores para quienes lo que esta es un pasado, nada más explícito al respecto que la lectura estética de los textos sagrados, a los que la lectura estética despoja de su ritualidad para encontrar las marcas de una construcción bella y no de una construcción teológica o mítica (1990, p.5).

Lo planteado en la anterior cita de Sarlo es posible porque los textos son “densos”. La argentina sigue acotando: “si estos recaudos son fundamentales para la lectura de textos en que el antropólogo lee una cultura, su importancia no es menor cuando, desde la perspectiva de la historia, la literatura es pensada como sustento de un saber sobre el pasado” (1990, p.5), haciendo fundamental el texto literario para auscultar y hallar en él relaciones manifiestas también en la construcción de ese nuevo lenguaje al que hace alusión Fuentes en su *Nueva novela hispanoamericana*: “La elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (1980. p. 30).

La literatura no puede ser leída haciendo abstracción del régimen estético, y esto quiere decir que el historiador no debe leerla solo como depósito de contenidos e informaciones. Estas pueden ser tanto o más valiosas si se las busca en el cruce entre estrategias textuales, funcionamiento institucional (relación con el público, con los intelectuales, con la esfera pública, con la política), y soluciones estéticas. La lectura densa en el caso de los textos literarios presupone que la literatura dice algo respecto de lo social en dimensiones que no son exclusivamente las explícitas (Sarlo, 1990, p. 5, 6).

Apoyado en estos argumentos y relacionándolos al proyecto de investigación que se plantea se podrá afirmar entonces que, la lectura densa de los cuentos revela que estos, sin explicitarlo necesariamente, dicen algo sobre la historia, y que ese algo no coincide

necesariamente con la “historia oficial”. Todo lo anterior se revela a través del estudio de la estructuración artística del cuento, por lo cual ésta debe ser el centro del análisis.

El análisis literario de los cuentos de cada uno de los tres cuentistas latinoamericanos está encaminado a examinar la forma en que reelaboran artísticamente tres momentos diferentes de la historia latinoamericana. Esto implica tener claro que la literatura no es un documento histórico, pero que, sin embargo, es inseparable de su momento, y que, por lo tanto, no se trata aquí de partir de lo externo, es decir, de tomar una serie de eventos históricos y luego ver como se “reflejan” en los cuentos, sino de partir de las obras mismas. Como señala Beatriz Sarlo:

Leer la literatura en su relación con la disciplina histórica implica, en primer lugar, un saber sobre la literatura, porque ella, como cualquier otra fuente puede proporcionar solo aquello que se le pregunte. En consecuencia, un saber preguntar a la literatura es indispensable para un saber de la historia que considere que allí en los textos literarios pueden leerse dimensiones de una cultura, perfiles de un periodo, formas en que los actores sociales vivieron su presente en relación con la moral, el poder, el trabajo, la trascendencia, las transgresiones, los cambios (1990, p. 6).

Y es precisamente, como señala Sarlo: “en las estrategias formales de la literatura, en la afirmación o la ruptura de los géneros, en la retórica de las imágenes” que “puede descubrirse también cual es el lugar de lo figurado, de lo simbólico y de lo imaginario; la construcción de universos ficcionales no informa sólo sobre lo que esos universos representan sino que las relaciones formales que articulan la construcción pueden explicar y ser explicadas en un sentido socio-histórico” (Sarlo, 1990, p. 6). Por ello, el análisis de los cuentos mismos “puede ofrecer modelos según los cuales una sociedad piensa sus conflictos, ocluye o muestra sus problemas, juzga las diferencias culturales, se coloca frente a su pasado e imagina su futuro” (p. 6).

1.4 Una visión crítica de la historia latinoamericana

Dentro de esta reflexión teórica se tendrá en cuenta también la faceta que de Benedetti se conoce como crítico literario, ya que sirve para entender sus construcciones estéticas. Son documentos valiosos que sirven tanto para dilucidar episodios históricos del Uruguay de Pacheco y de Bordaberry como para encontrar en ellos el origen de su creación cuentística. A falta de críticos encontramos en el mismo uruguayo un individuo capacitado

para generar a partir de sus mismas producciones, tanto literarias como críticas un análisis a los acontecimientos históricos que le correspondieron por vivencia.

Sus textos de tipo crítico muestran cómo Mario Benedetti a partir de su obra cuentística ha logrado crear una epopeya que puede rastrearse y hasta recomponerse, en todos los síntomas agudamente observados que proporcionan sus relatos. En este sentido se ha levantado la consideración de Benedetti como escritor típicamente nacional, es decir, el que ha sabido retratar a la clase media, a los *montevideanos* con su entera cruz de mitos y de malos hábitos.

Un Mario Benedetti como el escritor latinoamericano que nos hace reconocernos, aunque todavía hoy es difícil debido a un verdadera industria de la mentira (prensa, radio, televisión, cine y cierta literatura) que fue creando en nuestros pueblos una visión traidoramente idílica de nosotros mismos. Los cuentos de Mario Benedetti empiezan a dejar correr ese velo que permite auto-reconocernos nuevamente y contemplar que las cosas no son siempre como nos las pintan. Por lo anterior, los gobernantes autoritarios del Uruguay de finales de los 60 y gran parte de los 70 no le perdonaron sus palabras y sus supuestas falsas acusaciones y vino el exilio. Una panorámica entre el destierro y el seguir comprometido a través de la pluma con las problemáticas de su país. Un compromiso con su nación que, al igual que los otros dos escritores que conforman la terna de creadores que se estudiaran, se aprecia diáfano desde sus construcciones artísticas.

Los textos de tipo crítico del autor uruguayo citados en el análisis de su cuentística se conocieron en su gran mayoría cuando aún no había llegado *Con y sin nostalgia* (1977) que ya se perfilaba como una necesidad de ser, de conocer la luz y dar un testimonio de verdad de época, tal vez solo hallada en los caminos de la literatura.

En los textos del uruguayo *El escritor latinoamericano y la revolución posible* (1974), *El país de la cola de paja* (1970), *Letras de emergencia* (1977) y *El ejercicio del criterio* (1995) se aprecian las letras como una herramienta viva de revolución frente a las distintas problemáticas de tipo histórico que se gestaron en Uruguay y por extensión, en los distintos países de América Latina. Es a partir de estos textos que, sin duda alguna, se pueden llegar a analizar los cuentos del uruguayo que son objeto de estudio en el proceso de investigación.

1.5 La historia oculta es la historia misma

Además de los textos citados con anterioridad, pienso utilizar la *Tesis sobre el cuento* de Ricardo Piglia, pues considero que la tesis central según la cual un cuento siempre narra dos historias y que la forma en que se entretajan constituye el principio de estructuración de un cuento, proporcionan la herramienta indispensable para la consideración de obras pertenecientes a este género.

A partir de lo anterior el cuento queda narrado en dos planos. La historia 1 narra un hecho en la superficie textual y paralelamente dentro del mismo relato se teje en secreto la historia 2. Ricardo Piglia afirma al respecto: “Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie” (2000, p. 106).

Existen pues, en la lógica clásica del cuento dos historias que deben ser contadas de un modo distinto dentro del relato, Piglia argumenta: “Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad” (2000, p. 106). Elementos que pueden no estar prestando una significación visible para la historia 1, pueden llegar a ser los más indispensables en la historia 2: “Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción” (Piglia, 2000, p. 106).

Como hasta aquí se ha podido apreciar el tejido narrativo de un cuento es complejo si se tiene en cuenta que los elementos de forma y contenido empleados en su construcción deben servir para la elaboración de dos historias. Piglia dice: “El cuento es un relato que encierra un relato secreto” (2000, p. 107). El enigma y la narración cifrada son las estrategias del relato. El hecho de entender el cómo se pueda contar una historia mientras se está contando otra sintetizan los problemas técnicos del cuento. Piglia formula su segunda tesis: “La historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (2000, p. 108).

La segunda historia se dilucida gracias a una suma de sugerencias elípticas, de inferencias, de sobreentendidos y de alusiones que nunca se asoman en la superficie de una manera literal, como lo afirma Piglia al evocar la *Teoría del iceberg* de Hemingway: “Lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el

sobreentendido y la alusión” (2000, p. 108), y más adelante: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. “La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato”, decía Rimbaud. Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento” (Piglia, 2000, p. 111).

Estos aspectos serán vitales para el análisis de la reinterpretación crítica de la realidad latinoamericana a la luz de nueve cuentos tomados desde antologías, autores y contextos historiográficos diferentes para hacer ver que la ficción es otra forma de contar la realidad. La relación común que tienen los relatos escogidos, de diferentes pasajes históricos en Latinoamérica es que, utilizando *La tesis sobre el cuento* del argentino Ricardo Piglia, la segunda historia es siempre la historia misma. Pero evidentemente no aparece ahí tal cual sino trasformada en materia literaria. Por ende, el objetivo será mostrar al lector cómo desde la poetización o conversión en literatura se devela el material histórico.

Por último, los textos de tipo histórico dependiendo de cada uno de los contextos de los autores también serán tenidos en cuenta para evidenciar los fenómenos históricos que están inmersos en las estrategias textuales de las construcciones estéticas de los tres autores latinoamericanos a estudiar.

JUAN RULFO: LA TIERRA, COMO METÁFORA DEL SUFRIMIENTO

En los relatos contenidos en *El llano en llamas* se concentra el gran tema que envuelve la narrativa de Juan Rulfo, la lucha por la tierra, una lucha intestina que provoca acontecimientos relevantes dentro de la historia mexicana; la revolución, la seguridad social, la marginación geográfica y económica, la diáspora interior, la violencia en todos sus matices, la venganza y la demagogia de la clase política ante las catástrofes del campo mexicano. Rulfo otorga demasiada importancia en sus universos ficcionales a la lucha por la tierra, una lucha que fracasa y que al hacerlo desencadena frustraciones y violencia.

La necesidad de obtener un pedazo de tierra fértil es el gran motivo del levantamiento armado que encuentra resonancia en la obra rulfiana. Los relatos que serán analizados en este capítulo indican que las escenas se ubican ya en la época de la realización revolucionaria y transmiten la certidumbre de que la lucha por la tierra, motivo básico de la revolución, ha sido entonces estéril.

El tiempo presente en los relatos se une a las imágenes, a los giros idiomáticos y a las metáforas para transmitir una profunda sensación de cansancio, de derrota, de sufrimiento en quienes ven en la tierra la esperanza de que algún día los mejores tiempos vendrán, sin embargo, es una esperanza que se diluye y regresa el presente histórico, que es el tiempo de una condena aún no concluida, que se mantiene una y otra vez dentro de la lectura de los distintos relatos que componen *El llano en llamas*.

Son relatos que expresan y fustigan literariamente el abandono de un auténtico reparto agrario durante gobiernos representativos del vuelco hacia una modernización industrial que se desentendió del campesino. Juan Rulfo se vale de este tema político y social y construye piezas concisas y contundentes que, sin nunca mencionarlo, transmiten el dolor, el resignado fatalismo y la incomparable tristeza de un desgranado puño de hombres para quienes el evento histórico de la revolución termina siendo un despojo, un desarraigo, una orfandad, que siempre están presentes dentro de su narrativa.

Por otro lado, se percibe cómo sobre las victorias armadas y sobre las demandas que originaron el movimiento revolucionario se esconde, y a su vez, se alza una burocracia

oportunista y poco solidaria que se beneficia con la revolución en contraposición del campesinado subyugado y abatido.

Los tres relatos de Juan Rulfo escogidos para el análisis en este capítulo recogen una intensidad narrativa enmarcada por la fuerza con que los protagonistas se ven obligados a enfrentar una situación límite; más aún, toda la literatura rulfiana se construye por medio de circunstancias extremas, en las cuales el dominio del espacio (la geografía de la región: las cordilleras, los arroyos, las llanuras, las rancherías) representan para los personajes la diferencia entre la vida y la muerte. La perspectiva en Rulfo es siempre la de la tierra, la del hombre al ras que sólo percibe la inmediatez del sufrimiento y del peligro que lo acosan.

2.1 *Nos han dado la tierra*: Algunos aspectos soterrados de la significativa Reforma Agraria Mexicana

“Su obra literaria es breve e ilustra con la máxima sencillez retórica las consecuencias directas o concomitantes de la Revolución iniciada en México en 1910. Crítica del periodo que generó un ambiente de total devastación, desencadenó pérdidas cuantiosas e instauró la corrupción en la política”.

Reina Rofeé

Nos han dado la tierra, como casi todos los cuentos de Rulfo, es un ejemplo de concisión, en el cual la historia visible apenas deja entrever la segunda. Desde el inicio, se percibe en el cuento una atmósfera de desolación. De manera sutil, el autor nos muestra el espacio que rodea el relato haciendo uso de un narrador personaje, quien nos deja apreciar el espacio infecundo que al lado de sus compañeros de trasiego va caminando. Octavio Paz, manifiesta que Rulfo fue el primer escritor mexicano que dio la imagen y no la descripción del paisaje. En *Nos han dado la tierra* vemos cómo el paisaje ya no es el telón de fondo, sino que predomina una comunión entre el lector y la imagen de ese llano desolador y estéril que rodea esta narración.

Los personajes de este relato descienden de un llano descrito desoladoramente por el autor mexicano. Las narraciones de Juan Rulfo en su gran mayoría se desarrollan a partir de extensos recorridos por parte de sus protagonistas. El desplazamiento es una constante en su obra, como lo fue en su vida.

La lengua de Rulfo y esa lengua mexicana que incorpora códigos lingüísticos ancestrales (el náhuatl) da a luz una narrativa que se aprecia por un tratamiento del lenguaje

caracterizado por lo bello y lo metafórico, en últimas, lo poético: “Ahora, si se mira al cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed... Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga...” (Rulfo, 2009, p. 38, 39).

Otra dinámica apreciable en el manejo del lenguaje dentro del cuento es la síntesis del espacio recreado y todos los elementos que lo acompañan: el calor, el desierto y la tierra árida y miserable están contenidos en apenas dos o tres frases, lo que hace que se produzca una economía textual admirable en el relato: “Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello” (Rulfo, 2009, p.38). Juan Rulfo depuraba sus creaciones con rigor de poeta más que de mismo narrador: “Sus textos definitivos, nunca del todo terminados, eran el residuo medular de un aparatoso corpus trabajado hasta la desesperación... La condensación con la que opera o disecciona sus textos – perseguir la fórmula más sencilla y eficaz de expresar una idea o un sentimiento, plantear una situación, decir, y, a la vez, ocultar – rinde tributo a la síntesis de la poesía, el anhelo de perfección del poeta que busca siempre dar con una voz única” (Rofeé, 2007, p.16).

Los cuatro personajes del relato, Melitón, Faustino, Esteban y el narrador, se desplazan por un llano que parece un cuero seco. La iluminación se produce por un sol recalcitrante que empieza a definir el territorio en el cual se desarrollan los acontecimientos, identifica el paisaje, una zona geográfica árida, yerma, inerte (el llano): “Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos...” (Rulfo, 2009, p. 37). Ambientes desecados y estériles, desérticos y miserables, representación de un México específico en el devenir de la historia, sus campesinos, sus gobernantes. Ese Llano que, en todos los casos, causa el mismo efecto: desconuelo, un desconuelo absoluto que en intervalos cambia a soplos de esperanza y en el cual se desarrolla toda la historia produciendo efectos de agonía e impotencia, de un futuro sin razón por la cual vivir y de un presente contrario al deseado, alternados con fragmentos que dan cabida a la posibilidad de un nuevo comienzo y a la sensación de que posiblemente se puede ser feliz.

“Somos cuatro. Hace rato, como a eso de las once, éramos veintitantos; pero puñito a puñito se han ido desperdigando hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros” (Rulfo, 2009, p. 37). Melitón, el líder del grupo de cuatro hombres que se distanciaron seguramente de un grupo más grande revela a un individuo algo conforme, resignado con la tierra ofrecida por el gobierno a los campesinos, pero al que, no obstante, nadie le refuta. Las réplicas solo quedan en el pensamiento, evidencia de un respeto marcado hacia este personaje por parte de los demás: “Melitón dice: - Ésta es la tierra que nos han dado... Yo no digo nada. Yo pienso: “Melitón no tiene la cabeza en su lugar. Ha de ser el calor el que lo hace hablar así. El calor que le ha traspasado el sombrero y le ha calentado la cabeza. Y si no, ¿por qué dice lo que dice? ¿Cuál tierra nos han dado, Melitón? Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos” (Rulfo, 2009, p. 40). La función narrativa de cada personaje en sus intervenciones es la de recalcar que no hay tal tierra. No es que les preocupe el clima, es que sus afirmaciones muestran precisamente lo contrario: la esperanza de que llueva, sabiendo que no va a llover.

Por su parte, Faustino es un personaje que revela su preocupación orientada hacia la descripción espacio-temporal que hace en su intervención. El clima se reconoce con su intervención como aspecto importante que define la tierra que se va recorriendo. Su intervención es breve: “Faustino dice: - Puede que llueva” (Rulfo, 2009, p. 40), más adelante replica un “¿Qué?” ante la aseveración de Melitón acerca de la tierra. Allí acaba su participación dentro del relato.

Es en cambio Esteban un caso particular dentro de la narración. Una gallina que lleva oculta bajo su gabán durante todo el recorrido (que no ha sido poco) empieza a proyectarse como la alegoría de la esperanza. Se niega a abandonar al animal en el territorio que debió dejar para emprender el recorrido que está haciendo junto a los demás personajes del cuento. Esa gallina sugiere entonces algo que va más allá de la superficie, es el símbolo de la vida, esencias culturales remotas del mexicano, sus creencias, una forma de ver el mundo, el no abandono en general. La gallina no funciona aquí como un medio de supervivencia, como alimento de los personajes, representa creencias culturales de sumo respeto. Los animales del campesino son el símbolo de la tierra, del trabajo, de la consagración al campo. Por esta sola razón se debe respetar su vida y porqué no, un concepto de esperanza en cuentos que se caracterizan por lo desoladores y por la sensación

constante de que nada ha valido la pena. Esa gallina es la representación de un nuevo comienzo.

Por último, y alternando con el relato de la historia, un narrador personaje encargado de generar los diálogos y las caracterizaciones de los demás protagonistas que intervienen en la trama. Diálogos y caracterizaciones fundamentales para generar intersticios que permiten la interpretación de la segunda historia de la que habla Piglia, la base del iceberg que la superficie no deja vislumbrar constantemente.

Cuatro hombres son los que avanzan por los caminos. No hay mujeres en el relato, aunque posiblemente hayan quedado relegadas dentro del grupo del cual se desprendieron los personajes del cuento, sin embargo, *in situ* son estos cuatro individuos, quienes a partir de sus diálogos nos dan testimonio de la segunda historia que a la postre, es la historia misma: la entrega de unas tierras por el gobierno mexicano en el contexto de la Reforma Agraria, fruto de la revolución mexicana en el periodo histórico que comprendió los años 1910-1917. A los cuatro personajes dentro del relato les han quitado sus caballos y sus armas: “Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie. Antes andábamos a caballo y traíamos terciada una carabina. Ahora no tenemos ni siquiera la carabina. Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. Por acá resulta peligroso andar armado. Lo matan a uno sin avisarle, viéndolo a toda hora con “la 30” amarrada a las correas” (Rulfo, 2009, p. 38). Las dinámicas de la Revolución Mexicana y la posterior Guerra Cristera, acontecimientos históricos presentes en la vida y obra de Juan Rulfo tenían como premisa que al abandonar las revueltas haciendo rendición ante las autoridades militares, se debían entregar a estas últimas los instrumentos de guerra: “A la hora de los arreglos los revolucionarios y posteriormente los cristeros tuvieron la oportunidad de presentarse a las autoridades militares para recibir un salvoconducto; a cambio tenían que entregar el caballo y el rifle, instrumentos de guerra, contra diez pesos que se les ofrecían para regresar a casa, en un estado mucho peor, con una mano adelante y la otra atrás” (Meyer, 2004, p. 54). Se dilucida pues, la condición pretérita de los personajes del relato; ex revolucionarios. Con esto, se da apertura al escenario histórico presente en la narración; la Revolución Mexicana, y más específicamente, la Reforma Agraria.

Se aprecian en el relato niveles de reflexión en torno a lo que el gobierno en cabeza de su representante (el delegado) le genera al pueblo para su subsistencia: la tierra: “Nos

dijeron: -Del pueblo para acá es de ustedes. Nosotros preguntamos: -¿El llano? -Sí, el llano. Todo el llano grande... -Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada nacerá. -Eso manifiéstelo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra”(Rulfo, 2009, p. 39, 40). Esta es la única queja existente en el relato y no obstante, es la que constituye la apertura a la problemática que generó la entrega de la tierra en el México de la revolución. La Reforma Agraria era fiel a las ideas que el pueblo necesitaba, pero su ejecución fue la que generó descontento, ya que nunca existió comunión entre lo que se decretó y lo que posteriormente se ejecutó. El mismo relato rulfiano nos lo demuestra reafirmando la aridez de la tierra que se le entregó al campesinado: “No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar...Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola... no llueve...” (Rulfo, 2009, p. 38). Asimismo, en fragmentos como éste, se aprecia la desesperanza que se mantiene dentro del relato.

La segunda historia en el relato emerge con la figura del delegado del estado dentro de la narración. Se torna explícita. Hace presencia en el cuento dándole la tierra a los campesinos (la menos fructífera) y despachándolos con eso. El cuento retrata un pueblo oprimido, pobre y miserable en contraposición a las entidades y los funcionarios estatales, tales como el delegado del gobierno o las autoridades militares. Es en el incidente y el diálogo con el delegado donde el cuento revela la gran ironía de la reforma. Rulfo trasciende con su literatura y el cuento puede ser interpretado en cualquier escenario contextual que manifieste las mismas premisas: la opresión del pueblo, la conveniencia estatal o la eterna lucha del hombre por un pedazo de tierra. Penetra escenarios distintos en tiempo y espacio. Aunque obedezca a una dinámica histórica específica por su lugar de enunciación puede trascender en los tiempos y reflejar las mismas situaciones que se dan en otros contextos espacio temporales donde se repitan las mismas circunstancias a las que el cuento alude (estado arbitrario e injusto, luchas por el territorio, etc.). El cuento reconstruye artísticamente un momento histórico de la realidad mexicana a través de una serie de situaciones que pueden dar cuenta de él sin tener que someterse a lo dicho por el discurso

de la disciplina histórica en el México de la revolución. Como señala Carlos Blanco Aguinaga:

Queda bien claro que en los cuentos de esta antología la *ley*... está presente socialmente en “el delegado” del gobierno, en “el gobernador”, en “el patrón” o “dueño”, en los caudillos y caudillos, en el gobierno mismo y sus soldados federales, en sus abogados y leyes tergiversables, en su demagogia. Esta *ley* es siempre algo que *otros* dictan allá para su beneficio. *Aquí* sólo se conocen sus consecuencias, siempre negativas. Contra ella, por lo tanto, no queda sino la rebelión violenta que parece acabar siempre en la derrota, y la sumisión en que, a la larga, acaban casi todos los personajes de Rulfo (Blanco, 2009, p. 26).

Nos han dado la tierra, es pues, una denuncia mordaz de las acciones del gobierno de la Reforma Agraria en México, proceso que empezó a gestarse a finales del proceso histórico que cubrió el periodo de la Revolución Mexicana, 1910-1917. Las autoridades gubernamentales frecuentemente pregonan que la Reforma Agraria fue producto de una revolución “campesina” que hizo justicia a las masas del campo. Una visión mexicana y una visión externa para este caso particular nos permiten apreciarlo: “Artículo 1 de la Ley General Agraria expedida por el general convencionista Francisco Villa: “Se considera incompatible con la paz y la prosperidad de la república la existencia de las grandes propiedades territoriales. En consecuencia, los gobiernos de los Estados, durante los tres primeros meses de expedida esta ley, procederán a fijar la superficie máxima de tierra que, dentro de sus respectivos territorios, pueda ser poseída por un solo dueño; y nadie podrá en lo sucesivo seguir poseyendo ni adquirir tierras en extensión mayor de la fijada...” (Silva Herzog, 1986, p. 264). “La reforma agraria mexicana, fruto de la revolución de 1910-1917, es un importante fenómeno en la historia de América Latina. Hasta la aplicación de las transformaciones agrarias revolucionarias en Cuba, fue la más progresista de todas las reformas efectuadas en los países latinoamericanos tanto por la cantidad de tierra concedida a los campesinos como por el grado de destrucción de las grandes posesiones agrarias de los latifundistas y los extranjeros...” (Academia de Ciencias de la URSS, 1981, p. 108).

En contraposición a lo anterior, el cuento de Juan Rulfo demuestra que la ejecución final de la decretada Reforma Agraria mexicana no fue fiel a las ideas con las que inicialmente la decretó Francisco Villa. Finalmente, lo que se evidenció fue la pauperización de los habitantes del campo que llevó a la crisis tanto a los campesinos como a la agricultura capitalista:

A Rulfo le preocupaba el campesinado, especialmente el de Jalisco, que habita sus obras... “la tierra (...) se distribuyó entre los obreros, entre los carpinteros, albañiles, zapateros y peluqueros”, mientras el campesino, pegado al patrón, quedó fuera de los beneficios de una más que dudosa

Reforma Agraria nacida bajo el amparo revolucionario. El triunfo de la burguesía y el ejército sobre los campesinos dio paso a un nuevo ciclo en la vida política mexicana... Un país instalado en la muerte en sus más variadas formas, desde el asesinato de los líderes populares a la delación y la violencia gratuita... persiste el amargo sabor de haber destruido todo para que todo permaneciera igual (Rofeé, 2007, p. 14).

Nos han dado la tierra es elaborado a partir de circunstancias espaciales y temporales determinadas por una construcción metafórica que le da ubicación específica a la narración. Es por eso que sabemos que por la aridez, el espacio donde se desarrollan las acciones del relato es el Norte de México. Este cuento no debe ser leído como el depósito de contenidos e informaciones, prima en él lo que Beatriz Sarlo manifestaba, las denominadas estrategias textuales. Este relato del mexicano Juan Rulfo expresa el tema de la Reforma Agraria en México en términos decididamente literarios.

2.2 *Luvina*: La impasible orfandad de los pueblos

“¿Quién es Juan Rulfo? ¿Por qué escribe lo que escribe, tanta desolación, esa prosa tan severa y tan cargada de dolores, soledad y violencia?”

Carlos Blanco Aguinaga

Luvina es sin duda uno de los relatos de Juan Rulfo más estudiados por críticos, creadores y estudiosos de la literatura, quienes han arrojado luces sobre infinidad de temáticas que giran en torno a él; mito, historia, elementos formales cambiantes dentro del relato, etc. Este relato es, sin duda, una creación estética atribulada, quieta y desolada.

La primera historia que nos manifiesta este cuento, su superficie, esta encuadrada espacialmente en un paisaje lúgubre. Impera dentro de este panorama un color gris que se acentúa a lo largo del relato, color cenizo, estéril, además de abatido y angustiado. Una imagen que propende a esa comunión entre el lector y ese pueblo enclavado en una geografía inexistente, porque esa ubicación es imprecisa. En este relato en particular al entregársenos como lectores la imagen pareciera que el cuento queda desposeído de acción, una riqueza narrativa nueva que en Latinoamérica surge con Rulfo.

Luvina es un pueblo que se encuentra en la cuesta de uno de los cerros altos del sur, de hecho, en el más alto y pedregoso. Obsérvese que en el inicio del relato en sus dos primeros párrafos no evoca el autor una sola descripción de escenario paisajístico colorido o de luz radiante. La única luz que emana en el relato es la de ese sol recalitrante que

obligatoriamente deja el espacio en el cual se desarrolla el cuento como la representación nuevamente de la aridez y de la infecundidad. Se repite en este caso la descripción espacial de *Nos han dado la tierra*, incluso más acentuada, y ya con este antecedente se puede traslucir el contexto del autor, quien recrea ambientes naturales y emocionales simultáneamente, prima la tristeza y el desconsuelo: “Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho... El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante... Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita...” (Rulfo, 2009, p. 112).

En *Luvina*, los *contextos de iluminación* evocan un pueblo muerto, identifican el espacio del relato y lo definen. La luz representada en ese sol que quema y que hace que esa tierra infecunda siga siendo un cuero seco que no posee esperanzas ni anhelos que promuevan el seguir existiendo. Es esa atmósfera del ambiente espacial de luz en el relato la que origina los conceptos de desolación, de desesperanza nefanda, de tristeza desmedida y de muerte. Hay sentencia: “Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento... Aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto” (Rulfo, 2009, p. 113). Una geografía invivible que otorga a sus pobladores un aura de mito.

Una sensación de desolación extrema se aprecia en el relato. El autor se preocupa en sus descripciones por hacerle ver al lector esa tristeza total y avasallante, la fatalidad vista desde la interpretación de un paisaje estéril y resquebrajado.

Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Esta allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón (Rulfo, 2009, p. 114).

El narrador del relato estuvo en Luvina, pero el cuento no se desarrolla *in situ* en el pueblo. Nos aproximamos a un conocimiento del territorio sin estar como lectores

asistiendo al mismo. El narrador sostiene un diálogo con un interlocutor mudo al que le cuenta de su peregrinar en Luvina ya que este individuo que solamente escucha y que nunca interviene va rumbo a ese pueblo: “Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo... pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted” (Rulfo, 2009, p. 113). Sólomente en una ocasión interviene un narrador en tercera persona: “El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera. Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines... y afuera seguía avanzando la noche”(Rulfo, 2009, p. 113). Sin embargo, el narrador personaje vuelve a hablar, siendo esta narración en primera persona la que más impera dentro del cuento. Este supuesto diálogo con un interlocutor mudo en el relato crea una atmósfera de reflexión en el lector, además, es un recurso interesante, le permite desaparecer al autor.

Pasando a otro elemento formal dentro del relato se aprecia la pérdida de la noción del tiempo, y adicional a eso se activa el concepto de la remembranza de una manera constante. En Rulfo todos los personajes se aferran al recuerdo. Un mundo que constantemente está mirando hacia el pasado. Los diálogos en *Luvina* están anclados en la memoria. El que dialoga o monologa en el relato se percibe como un ser al que pareciese que su vida se le hubiese detenido y producto de ello se hubiese puesto a recordar, sin embargo, hay contrapunto, ya que vuelve a aterrizar otra vez en la realidad presente, y no obstante, no tarda en volver a recordar.

La redacción es un elemento vital en la elaboración del relato. Constantemente Rulfo la emplea evocando el desaliento y la sensación de que nada ha valido la pena: “San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quién le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo...”(Rulfo, 2009, p. 120). Asimismo, en el tratamiento del lenguaje dentro de la narración existen registros poéticos. Habla del pueblo, de sus tristezas, de sus desesperanzas:

“Aunque esto es un puro decir, porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra... Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina... Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un

poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes” (Rulfo, 2009, p. 112).

Rulfo en *Luvina* maneja admirablemente el tiempo, el espacio, sus narradores; y a la par, va generando el contenido de una historia que más allá de los elementos formales, tiene mucho más que explorar. Las mujeres de Luvina por ejemplo, solamente salen de noche, en el día se agazapan asomándose por las rendijas de sus arruinadas casas hacia el exterior. El concepto de la noche posee una alta carga de significados, deriva en campos semánticos tales como la muerte, la oscuridad, el viento, el frío, el sueño, la eternidad. Todo en Luvina entonces parece estar muerto, y sin embargo, el pueblo, en este caso, pena, por culpa de padres ausentes que hace mucho tiempo lo han dejado abandonado (la patria y el gobierno). El cuento es pues, la metáfora de esos territorios mexicanos de los tiempos de la revolución alejados de las latitudes urbanas, y por consiguiente, olvidados por la patria y por un gobierno que no se preocupó por su suerte, dándole lo mismo que existieran o no dentro de su geografía nacional (Apulco, Jalisco, por ejemplo). Se representa entonces en este relato una dinámica de centro-periferia.

El gobierno empieza entonces a representarse en el cuento como esa entidad ausente y nefanda, originadora de descontentos. Las circunstancias históricas que afrontó el México de la revolución estuvieron enmarcadas en eventos que se relacionan con la desolación, la devastación, la aridez y la tristeza, elementos que Rulfo le imprime al relato, además, se debe tener en cuenta que su obra en general gira en torno a dos momentos históricos precisos: “La revolución mexicana” y “La guerra cristera”. En el caso de *Luvina* es explícita la actitud de sorna que emplean los viejos cuando se les menciona al gobierno: “...El gobierno nos ayudará. “-¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?... “-También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno. “Yo les dije que era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron...” (Rulfo, 2009, p. 119). Existe una relación negativa marcada entre los viejos dentro del relato con el gobierno que los representaba en ese momento histórico, un gobierno sin madre.

Una madre que los viejos no reconocen en la patria que viven. La nación donde todos los individuos fueran iguales proclamada por Benito Juárez durante su gobierno liberal en México, no derivó sino en lo que Alexander Von Humboldt denominó el país de

las desigualdades, frase que empleó para referirse a México. Luvina es un pueblo huérfano. La patria que debería cumplir el papel de madre ni siquiera es específica dentro del relato. El narrador personaje en su paso por Luvina argumenta no saber en qué país está, tanto que debe preguntarle a su mujer para que le dé razón: “Entonces yo le pregunté a mi mujer: - ¿En qué país estamos, Agripina? Y ella se alzó de hombros” (Rulfo, 2009, p. 116). El nombre de la patria es enigmático e ininteligible en Luvina, por ello los viejos no la reconocen como madre y con su risita de negación dejan apreciar la ironía de un pueblo que hace mucho tiempo quedó sumido en el abandono. La madre pues, está anulada dentro del relato. Sin ella, los pobladores de Luvina están a merced de un gobierno que también está ausente y del que solo saben por sus accionar de represión: “...Y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre. Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe” (Rulfo, 2009, p. 119).

Con respecto a este cuento Carlos Blanco Aguinaga dice:

Estos cuentos – y no son los únicos – nos obligan a establecer relaciones intertextuales sin las cuales no existiría el texto mayor de *El llano en llamas*. Al establecer estas relaciones, incluso un texto tan “silencioso” como *Luvina* adquiere dimensiones históricas cuando, por ejemplo, el narrador le pregunta a su mujer: “¿En qué país estamos, Agripina?”; o cuando cuenta que en Luvina le dijeron que “el gobierno no tenía madre”, a lo que añade: “Y tienen razón, ¿Sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe”. Este narrador (de quien, a estas alturas del cuento, sabemos ya que era maestro y que había ido a Luvina con “ideas” de progreso y cambio) está ya derrotado y vacío; no tiene nada de qué agarrarse (Rulfo, 2009, p. 27).

El acontecimiento histórico en *Luvina* apenas se asoma, y sin embargo, habla de la inconformidad de un momento que apunta definitivamente al México desolado de la revolución, con una madre ausente y con un padre, que en el relato es representado por un gobierno conveniente y definitivamente poco dado al pueblo y a esa masa campesina en particular que es la que sufre su yugo. Podemos afirmar que la primera historia nos habla de un pueblo lúgubre con una atmósfera sepulcral. Un pueblo que al estar muerto evoca una serie de mitos creados por la tradición oral de los pueblos mexicanos. Hay en el relato un sumo respeto por los seres queridos que fenecen y un apego a la tierra en la cual reposan sus restos. Las mismas descripciones de las personas que en el relato se perciben en una primera lectura como vivas y que finalmente son descripciones de personas muertas. La noche en *Luvina* es la metáfora de la muerte. Dentro del relato hay un cúmulo de elementos

mítico-religiosos, creencias, prácticas religiosas antiguas, de un origen cultural remoto que aparecen en el discurso de los viejos: “Pero si nosotros nos vamos, ¿Quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos” (Rulfo, 2009, p. 120).

A partir de lo anterior la historia dos emerge evocando pues, la ausencia de padres, una madre a la que se desconoce y un padre que abandona a sus hijos y solamente los reconoce para reprimirlos, asimismo, esa conexión con un momento histórico mexicano, una Reforma Agraria poco fructífera, una tierra que pese al desamparo de un gobierno que nunca fue el mejor (por sus características de inconstancia durante la época de la revolución y la desesperanza que lo simboliza), es la cuna de los muertos de los pobladores de Luvina, esos muertos que los conectan con sus raíces y los hacen tener un cimiento, una especie de asidero en una tierra que como la de la Revolución Mexicana era estéril y desoladora: “...Enero de 1915, inicio del gobierno de Venustiano Carranza... Las circunstancias de que durante varios años el país vivía en medio de una guerra sangrienta y de que no existía poder estable de estado, lo que engendró el desenfreno de la anarquía, el bandidaje, la delincuencia y el abuso de los jefes militares en las localidades. El pueblo ya estaba cansado de la guerra civil y esperaba la legalidad y el orden”(Academia de Ciencias de la URSS, 1981, p. 108).

Adicional a esta visión, el mismo Venustiano Carranza lo deja apreciar también en un discurso que dio en San Luis Potosí, el 26 de diciembre de 1915 donde en uno de sus apartes, incluso de una manera poética, enunciaba: “...La revolución no es solo la lucha armada, ni son los campos ensangrentados, que ya se secan; es algo más grande, es el progreso de la humanidad que se impone, y que a nosotros, por desgracia, por fatalidad, o por ventura, nos ha tocado ser los iniciadores de esta gran lucha...”(Silva Herzog, 1986, p. 278).

En *Nos han dado la tierra* se observan hábitos de esperanza que se van resquebrajando a medida que se lee el cuento, y sin embargo, hay presencia de fe en algunos de los recodos del relato. Contrario a *Luvina*, donde no existe oportunidad de entusiasmarse, de creer. Es un relato sumamente desolador como el espacio en el que ocurre. ¿Qué más que la asistencia de Rulfo a su reino de muerte para sentirse totalmente desmoronado?: “Ocurrió azarosamente, una vez que volvió al pueblo de su infancia y lo encontró deshabitado. Los viejos estaban muertos y los jóvenes se habían marchado a

Estados Unidos a trabajar de braceros. En ese lugar desierto y en ruinas, Rulfo dio no sólo con la llave del relato, sino con la atmósfera, que es de indefensión y de absoluta soledad que ya había germinado en su cuento *Luvina*, antecedente indiscutible de *Pedro Páramo*”(Rofeé, 2007, p. 21).

2.3 *El día del derrumbe*: La quiebra de las instituciones fundamentales

“En nuestra cultura nacional, Juan Rulfo ha sido un intérprete absolutamente confiable... de la lógica íntima, los modos de ser, el sentido idiomático, la poesía secreta y pública de los pueblos y las comunidades mantenidas en la marginalidad y en el olvido.”
Carlos Monsiváis

El día del derrumbe, agregado tardíamente a la colección de cuentos del mexicano Juan Rulfo corriendo el año 1955 se constituye como una pieza narrativa única dentro de la antología debido a su ironía marcada. Juan Rulfo, valiéndose de dos voces en la narración construye el que se puede decir el cuento más sarcástico de *El llano en llamas*.

Dos historias entrelazadas en un mismo relato. La primera historia deja apreciar claramente a dos personajes: Un narrador en primera persona del cual se desconoce su nombre (el relato no lo evidencia) y Melitón. Puestas en la voz de este último las palabras engoladas de un gobernador. Este relato, a diferencia de los dos anteriores (*Nos han dado la tierra* y *Luvina*) inicia con una ubicación temporal, no espacial: “Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado Melitón?” (Rulfo, 2009, p. 142). Esta imprecisión se consolida como un elemento relevante dentro del relato. Septiembre históricamente en México ha sido un mes de festejos. Diferentes eventos se realizan rindiendo tributo a su fiesta patria, la independencia mexicana. Esta imprecisión temporal entonces, es un marco idóneo para la evocación del origen de la fiesta que será relatado posteriormente.

Una tragedia general se cierne sobre Tuxcacuesco, el pueblo de este relato. Un temblor lo derruye, hecho que se constituye como la apertura al acontecimiento central de la narración: la visita del gobernador a las ruinas y el posterior festejo que la comunidad organiza por su importante llegada.

Aunque se puede evidenciar una crítica directa puesta en la superficie del relato, es el sarcasmo con el que nos es contada la trama de la historia la que trasfigura el sentido de

la narración. Un gobernador que desde su llegada deja percibir en el lector que no venía a ofrecer al pueblo ninguna ayuda material o a proporcionar algún beneficio económico, apenas su presencia que no aportaba tangiblemente nada, pero que sin embargo, con ella, el pueblo se proyectaba como la metáfora del servilismo injustificado: “Llegó el gobernador; venía a ver qué ayuda podía prestar con su presencia” (Rulfo, 2009, p. 143). Una masa campesina que encuentra fascinación e idolatría por acontecimientos triviales, carentes de importancia como lo es la llegada del representante del estado a su pueblo solamente para mirar cómo cayó en miseria.

La visita del gobernador a Tuxcacuesco para contemplar la desgracia en que había caído el pueblo era suficiente, aun a pesar de las vicisitudes y de las tragedias particulares que cada uno de los habitantes hubiesen tenido por motivo del derrumbe: “Todos ustedes saben que no más con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado. La cuestión está en que al menos venga a ver lo que sucede, y no que se esté allá metido en su casa, no más dando órdenes. En viniendo él, todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído su casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido. ¿O no es así, Melitón? –Eso que ni qué.”(Rulfo, 2009, p. 143). Este fragmento critica de manera irónica la costosa demagogia política revolucionaria en México.

En el cuento la fiesta de bienvenida al gobernador permite y propicia el cuestionamiento del principio de autoridad. Esa autoridad que se supone es la encargada de llevar ayuda al pueblo afectado por su tragedia es la que recibe un agasajo de la comunidad que supone el esfuerzo de las mínimas provisiones que ésta posee. La situación precaria del pueblo se expresa como símbolo de la tensión del México del momento. Se presenta aquí una inversión de papeles.

Existe en la segunda historia un proceso de desmitificación del principio de autoridad en las instituciones fundamentales, metáfora del derrumbe. En primer lugar la institución eclesiástica. Antes de que inicien los festejos por la bienvenida del gobernador, se hace mención al hecho de que no existe ninguna iglesia: “Oye Melitón, se me hace como que en Tuxcacuesco no queda ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas? –No la hay. Allí no quedan más que unas paredes cuarteadas que dicen fue la iglesia hace algo así como doscientos años; pero nadie se acuerda de ella, ni de como era; aquello más bien parece un corral abandonado plagado de higuierillas” (Rulfo, 2009, p. 142). La fiesta en torno a la

llegada del gobernador no ha iniciado, sin embargo, se percibe la presencia de un lenguaje irónico que sí comienza. Existe aquí la primera institución fundamental tocada, la iglesia, y sin embargo, el autor al dejarla al margen de la fiesta, puesto que no vuelve a usarla narrativamente en el desarrollo posterior del relato, deja tácitamente el deseo de no meterse con ella.

La segunda institución en caer es la autoridad oficial, es la más parodiada por el autor a lo largo del relato, su inspiración irónica. El gobernador es el blanco de la parodia, así como su discurso demagógico; oda a la ignorancia, a la politiquería, a la sorna, a dejar en alto la pantomima política del momento. Además, el lector disfruta palabra a palabra el sarcasmo de Rulfo, quien pone en la voz de Melitón las palabras de un gobernador negligente, cuyo discurso engolado, ininteligible y vacío, -teniendo en cuenta sus receptores-, es motivo de algarabía y aplausos eufóricos de la multitud ignorante.

Esta palabrería superflua cuando va llegando a su epílogo se torna ya carente de sentido ante la multitud: “Lo que dijo después no me lo aprendí porque la bulla que se soltó en las mesas de atrás creció y se volvió retedificil conseguir lo que él siguió diciendo” (Rulfo, 2009, p. 147). La palabra oficial entonces, pierde todo valor, estructural y significativamente. Incluso un símbolo patrio como es el Himno Nacional es desacralizado pues es tocado en las mismas condiciones que la música popular de la fiesta.

Siguiendo con el derrumbe de la autoridad oficial están los héroes del pueblo mexicano, que dejan entrever una crítica a la historia y a lo absurdo de la celebración de las fiestas patrias teniendo un desconocimiento total de sus próceres. La masa mexicana del relato, campesinos del desaparecido Tuxcacuesco, no conocen las efigies de sus plazas públicas: “Habló de Juárez, que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez, pues nunca nadie nos había podido decir quién era el individuo que estaba encaramado en el monumento aquel. Siempre creíamos que podía ser Hidalgo o Morelos o Venustiano Carranza, porque en cada aniversario de cualquiera de ellos, allí les hacíamos su función.”(Rulfo, 2009, p. 144).

La independencia de México entra en mención dentro del relato porque se enuncian los nombres de Miguel Hidalgo y Costilla y José María Morelos y Pavón, insurgentes y sacerdotes mexicanos que produjeron la emancipación de su país respecto de España y por ende, elevados a la categoría de padres de la patria mexicana. Son dos de los nombres que

se mencionan en el relato, y sin embargo, son los únicos que no son blancos de parodia. Existe una toma de posición política de Rulfo con respecto a ellos muy diferente a la que tiene con los otros dos nombres que se mencionan en el relato, y que sí son blanco del sarcasmo del autor; Benito Juárez es el primero, presidente de México en el periodo 1858-1872, considerado héroe nacional mexicano e indiscutible representante del reformismo liberal de su país, pues se vio obligado a combatir los intentos anticonstitucionales de las fuerzas conservadoras, sin embargo, en palabras de Arguedas, al recordar su convivencia con Rulfo durante su visita a Guadalajara, era ésto lo que se señalaba: “Me hablaste muy mal de Juárez. No debí sorprenderme de la heterodoxia con que ordenabas las causas y efectos de la historia mexicana, de cómo parecía que conocías a fondo, tanto o mejor que tu propia vida, esa historia. Y me hiciste reír describiendo al viejo Juárez como a un sujeto algo nefasto y con facha de mamarracho” (2003, p. 1). En el relato se aprecia la omisión de lo que piensa uno de los acompañantes del gobernador acerca de Benito Juárez, que el autor decide obviar, porque como explícitamente lo dice en el relato, le parece enfadoso, completamente normal si se sabe lo que pensaba Rulfo de Juárez: “Hasta que el catrincito aquel nos vino a decir que se trataba de don Benito Juárez. ¡Y las cosas que dijo! ¿No es verdad, Melitón? Tú que tienes tan buena memoria te has de acordar bien de lo que recitó aquel fulano. –Me acuerdo muy bien; pero ya lo he repetido tantas veces que hasta resulta enfadoso. –Bueno, no es necesario. Solo que estos señores se pierden de algo bueno...” (Rulfo, 2009, p. 144).

La omisión que hace Rulfo en el relato acerca de lo que se pensaba de Juárez, está orientada a lo dicho por el discurso de la disciplina histórica que se ha repetido durante todo el siglo XX en aulas de clase mexicanas, que Juárez fue el representante indiscutible del reformismo liberal de su país, el héroe nacional, el prócer de la patria mexicana, cuando, en el fondo fue su antonimia total. Se atribuye a Juárez la salvación del pueblo mexicano a causa de la intervención francesa cuando en realidad por sus tratos con el gobierno estadounidense fue este último quien mediante amenazas y una fuerte presión diplomática abierta contra Napoleón III en aquellos años, lanzó de México al ejército francés desde 1865. Después Juárez, fue bien custodiado por técnicos de guerra norteamericanos, cargado de dinero y de pertrechos, cortesía de Estados Unidos para aniquilar a Maximiliano y al partido conservador. Además la inminente guerra contra Prusia obligo a Napoleón a

requerir el regreso de sus tropas a Francia ya que estaba totalmente impreparado para vencer a su adversario.

El tratado de “McLean Ocampo” fue instado por Juárez y de no ser por el senado de los Estados Unidos que no lo autorizó, México hubiese quedado a merced de la explotación de recursos y de intervención militar por parte de los Estados Unidos hasta nuestros días. En palabras de Rulfo, Benito Juárez, al que la historia mexicana reconoce como benemérito es un mamarracho, un individuo que siempre supo vender su faceta de patriota y de preocupado por tener bajo su mandato a una nación donde todos los individuos fuesen iguales.

Benito Juárez fue sin duda un personaje poco confiable. Cuando llega a la presidencia y pretende la igualdad para todo el pueblo mexicano, algunas comunidades indígenas se oponen a este proyecto porque no se sienten mexicanas, Juárez entonces, inicia una represión en contra de estas comunidades olvidando así sus raíces indígenas. Además, de chico fue la iglesia católica la que no lo dejó morir de hambre y lo ayudó a salir de la miseria, lo instruyó, tanto, que poco faltó para que se ordenara sacerdote, no obstante, es el mismo Juárez el que genera el desprendimiento entre estado e iglesia en México. Sus contemporáneos así lo consideraban:

Un individuo de inteligencia mediocre y "no muy buen orador", no hablaba mucho, ni reía. Cuando llegó a ser gobernador de Oaxaca, fue un buen feligrés, exhortaba a sus trabajadores a que pagaran el diezmo, se confesaran y comulgaran para pedir auxilio divino. Posteriormente pasará de ser un cristiano laico al más encarnizado perseguidor de aquella institución que otrora fuera tan bienhechora con él. Ésto gracias a la influencia recibida de parte de los maestros francmasones que albergaba el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, donde recibiría su educación profesional. (La otra cara de Juárez, 2012, p. 1).

Dentro del cuento, Melitón se abstiene de proferir lo que uno de los acompañantes del gobernador dice de Juárez. Esta omisión de ese relato está orientada a la repetición de un discurso ya reconocido oficialmente acerca de este benemérito personaje. Rulfo al omitirlo es irónico y pone en tela de juicio lo que se dice oficialmente de Juárez que en el fondo siendo considerado el más patriota de los mexicanos fue realmente el más antimexicano. ¿Qué hubiese ocurrido si el senado de los dos países hubiese aceptado el tratado “McLean Ocampo”, simplemente la dignidad y la independencia de México no tendrían lugar, sin embargo, hubiese servido a su vez para mirar la otra cara de Juárez. Un Benito Juárez que además, se deshizo de sus enemigos políticos fuera de todo orden constitucional y de guerra y los asesinó con toda impunidad. En cinco años, de 1867 a

1872, derramó más sangre a espaldas de la ley que el general Porfirio Díaz en treinta años. Un mamarracho y un tipo nefasto, adjetivos dados por Rulfo al originador de los pesares y la ruina que se posó sobre México en los años posteriores. Los efectos que cita Arguedas están destinados a ese pueblo mexicano oprimido de la revolución y las causas parecen estar ancladas en los gobiernos anteriores, el de Porfirio Díaz y más atrás, el de Benito Juárez.

Por su parte, dentro del relato la mención de la celebración de la revolución está cargada de una doble significación. El segundo nombre enunciado y blanco constante del sarcasmo del autor es casualmente hijo de un militar liberal colaborador asiduo de Benito Juárez, Venustiano Carranza, históricamente, una de las figuras más representativas del momento histórico denominado Revolución Mexicana, sin embargo, para muchos de sus detractores, un demagogo ambicioso que se ganaba los favores y los halagos del pueblo con su discurso disfrazado de patriotismo. Pancho Villa lo apodaba “El chocolatero”, es decir, oportunista. Carranza es quien proclama el Plan de Guadalupe, manifiesto que no tiene en una sola de sus líneas el cómo mejorar la suerte de los campesinos, no está el pueblo revestido de bienestar en ningún sentido, además, fue un hacendado que no dividió una sola de sus propias haciendas para la fracción de latifundios tan proferida en sus intervenciones. Las palabras enunciadas por el gobernador dentro del cuento parecen como puestas en boca de Carranza, parodiándolo y criticando sus discursos maquillados de una manera sarcástica. El narrador personaje de este relato interviene diciéndole al gobernador: “¿no gusta sal mi general?”, el borrachín gritaba: “Exacto mi general”, dejando en evidencia un rango militar, que es el ostentado por Carranza siendo gobernador de Coahuila, estado al que casualmente pertenecía la localidad donde Rulfo vivió su drama de infancia; San Gabriel, lugar a donde le toca irse a vivir con su abuela luego de quedar en orfandad a una edad temprana por la muerte de sus padres.

Los discursos pronunciados por el gobernador de *El día del derrumbe* no distan de los proferidos por Carranza, además, en uno de ellos se establece el vínculo entre el gobernador y el presidente de la república para ese momento, vínculo similar al existente entre el presidente Francisco Madero I y Venustiano Carranza. Madero, quien en sus alocuciones de campaña política dejaba apreciar los principios democráticos por encima de los dictatoriales enmarcados en la política de su antecesor Porfirio Díaz, es quien

finalmente ostenta el máximo cargo político de los mexicanos en el periodo histórico de 1910-1913, inicios de la Revolución Mexicana, y es quien le da la gobernación de Coahuila a Carranza. El primer discurso recordado por Melitón en el relato deja apreciar claramente la situación histórica presentada:

-Conciudadanos -dijo-. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único proceder de mis promesas. Ante esta tierra que visité como anónimo compañero de un candidato a la Presidencia, cooperador omnímodo de un hombre representativo, cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus manifestaciones políticas y que sí, en cambio, es firme glosa de principios democráticos en el supremo vínculo de unión con el pueblo, aunando a la austeridad de que ha dado muestras la síntesis evidente de idealismo revolucionario nunca hasta ahora pleno de realizaciones y de certidumbre. – Allí hubo aplauso, ¿o no, Melitón? – Sí, muchos aplausos. Después siguió... (Rulfo, 2009, p. 146).

Queda pues, en evidencia, que el blanco más utilizado por el sarcasmo de Rulfo en el relato obedece al tan famoso “chocolatero”, por ende, los discursos proferidos en el cuento son la parodia de los dados por el jefe del Ejército Constitucionalista y presidente de México en el periodo siguiente al asesinato de Madero, 1914-1920, buena parte del momento histórico denominado Revolución Mexicana.

Finalmente, el espectáculo percibido en *El día del derrumbe* muestra a una autoridad oficial representada por el gobernador convertido en estatua, impávido ante el festejo bullicioso de los pobladores de Tuxcacuesco. Un derrumbe de la autoridad oficial: “Hubieran visto al gobernador allí de pie, muy serio, con la cara fruncida, mirando hacia donde estaba el tumulto como queriendo calmarlo con su mirada... Y el gobernador ni se movía, seguía de pie. Oye, Melitón, como es esa palabra que se dice... -Impávido. Eso es, impávido.” (Rulfo, 2009, p. 148). La pérdida de legitimidad del poder político con un pueblo festivo, inmerso en la borrachera deja al poder oficial eliminado de toda autoridad. Éste es sin duda, el derrumbe mayor dentro del relato, puesto en forma mediante la sorna y la ironía admirable con que narra Rulfo: La pauperización de un estado poco efectivo para un pueblo en demasía necesitado de soluciones estatales.

Por último, el derrumbe de la institución familiar, visto dentro del relato por la ausencia del padre a la hora de nacer su hijo. El narrador personaje por asistir al festejo de bienvenida hecho para el gobernador abandona a la madre en el parto llegando a su casa en la noche, después del alumbramiento del hijo: “Ora me estoy acordando que sí fue por el veintiuno de septiembre el borlote: porque mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy noche a mi casa más bien borracho que buenisano. Y ella no me habló en

muchas semanas arguyendo que la había dejado sola con su compromiso” (Rulfo, 2009, p. 149). Este olvido del padre deja un estigma más poderoso en el hijo que el de la misma orfandad. Este abandono dentro del relato es asimismo, la metáfora de un estado renuente que deja en la orfandad a su hijo más necesitado, el pueblo.

En *El día del derrumbe* vemos entonces dos posiciones en el México de la revolución. Por un lado, la de la masa campesina ante el magno acontecimiento representado en la llegada del gobernador a su pueblo caído en ruinas, y por otro, la del estado en cabeza de su representante dentro del relato, el gobernador. La dinámica de un México indiferente es el panorama constante en este cuento rulfiano. Gobernantes necios, ineficaces y transitorios que juegan con el destino de un pueblo desgraciado, sometido e iletrado:

El llano en llamas se escribió y publicó en su día en una tierra concreta sobre cuyos habitantes pesaba no sólo la Historia inmediata anterior (Revolución mexicana, Rebelión de los cristeros, represiones posteriores...), sino la creciente miseria y despoblación del campo. De ahí que, por subjetiva que sea la visión del mundo de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que estén sus narraciones, todas ellas son vías de entrada a la realidad histórica más real de un momento específico de la vida mexicana... (Blanco Aguinaga, 2009, p. 29).

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: LAS DIVERSAS MANIFESTACIONES DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA

El centro de la narrativa de García Márquez se ubica dentro de un escenario colombiano que ha sido devastado por una combinación de guerras civiles, acciones guerrilleras, bandidaje, y simples matanzas no menos catastróficas por ser virtualmente desconocidas en el mundo exterior. Este fenómeno es conocido como la violencia, nombre dado al tormentoso proceso de dolor y barbarie sufrido por los pueblos para no responsabilizar a ninguna de las partes que intervinieron en él y así poder dejar impune un acontecimiento trágico de profundas dimensiones: “Colombia ha venido sufriendo el impacto de una dura prueba desde 1930, agudizada desde 1948 y prolongada hasta mediados de los años 60 a la que, por sus características siniestras, se ha denominado “la violencia” (Fals, Guzmán y Umaña, 2010, p. 37).

Este acontecer nacional fue decididamente materia prima de creadores que acudieron a este hecho histórico desde diferentes estilos, situaciones, contextos y actores vinculados para generar el contenido de sus obras literarias. Unos autores más que otros lograron distanciarse estéticamente del hecho histórico para relatar dentro de las novelas, los cuentos y las mismas poesías, un hecho que la historia en muchas de las oportunidades no supo reseñar en sus cronicones y sus décadas.

Gabriel García Márquez es uno de los autores que logra junto a Jorge Zalamea Borda una creación literaria a partir del hecho de la violencia en Colombia, pero con formas estilísticas que la hacen distanciarse enormemente del hecho histórico en sí, desde el plano de la literatura.

El uso de conceptos literarios, las formas en como se maneja el tiempo, los distractores que se emplean para direccionar la lectura hacia otras concepciones que en últimas son irrelevantes en cuanto a lo que se pretende relatar, entre otros trucos del oficio, hacen apreciar una obra decididamente literaria: “deparan conocimiento sobre la realidad, pero lo hacen a través del placer estético. Parten de la realidad, pero no para transcribirla textualmente, sino para reelaborarla convirtiéndola en materia literaria” (Restrepo, 1985, p. 169).

En los cuentos seleccionados para el análisis en este capítulo se apreciará la cuentística de García Márquez desde la violencia en sus distintas manifestaciones no como hecho único, excluyente, sino como fenómeno complejo y diverso; no como acto, sino como efecto desencadenante.

Los relatos escogidos se centran en las secuelas que deja el paso de la violencia. Tratan su temática técnica y estéticamente ya que la retratan de una manera crítica y reflexiva, además de relacionarla a unas circunstancias de tipo político que parecen predominarla.

Con Gabriel García Márquez la literatura colombiana se integra plenamente a la realidad que la circunda. Su necesidad de ahondar sobre esa realidad histórica en la que vive lo urge, y es a uno de los pocos escritores que no toma desarmado. Es un escritor que deja de mirar el mundo europeo o estadounidense como único parámetro de la cultura, y empieza a nutrir su obra en torno a las vertientes particulares de tipo histórico que lo rodean, en otras palabras: “Empieza a mirarse en su propio espejo cultural y toma las armas que le pertenecen para reivindicar la historia de un pueblo, sus luchas, agonías, nostalgias y contradicciones” Escobar (Citado en Rodríguez J. 2012).

La violencia está relacionada con la opresión política, aunque una y otra están gastadas por la permanencia: no se expresan con la fuerza desmesurada de su primera incursión, sino que se han revestido de un carácter colectivo, hasta ser parte de la cotidianidad que forma las vidas humanas. No es exactamente que se olvide, porque la violencia y la opresión están siempre pesando, sino que se han integrado a la vida como una condición natural, y desde allí manipulan una sutil transformación en los hombres.

Esa “Generación de la violencia” a la que el autor tuvo el infortunio y también el privilegio del reto de pertenecer, está a punto de desaparecer. Con sus construcciones artísticas se retrata pues, uno de los acontecimientos más dolorosos sufridos por el pueblo colombiano durante el transcurrir del siglo XX. Una realidad ineluctable que García Márquez supo transformar en literatura, lo que lo deja como un autor a la altura de la época histórica que le correspondió vivir.

En los cuentos seleccionados en este capítulo para su correspondiente análisis Gabriel García Márquez, faro literario indiscutible de las letras colombianas, parte de una

realidad violenta que vive, pero no para transcribirla textualmente, sino para reelaborarla artísticamente convirtiéndola definitivamente en materia literaria.

3.1 *En este pueblo no hay ladrones*: Residuos de la violencia en Colombia

“La perspectiva de la narración retorna a la base de la pirámide, la clase popular es nuevamente la atalaya de la realidad”.

Mario Vargas Llosa

El acontecimiento central de *En este pueblo no hay ladrones* es el robo de las únicas tres bolas de billar que posee el pueblo donde es cometido el hecho, y a su posterior devolución. Un robo que a todas luces para el lector es incoherente y poco beneficioso, entendiendo un hurto como el delito que ofrece para el individuo que lo ejecuta una ganancia particular o un beneficio personal que le genere una mejor calidad de vida. El robo al cual alude el relato no cumple estas características, lo que lo deja como un delito bastante irrisorio.

Una capa social baja se va dejando apreciar en el cuento. Todo dentro de la narración parece estarla representado (ladrones, autoridades corruptas): “Confirmamos la variedad de esta clase popular que, vista desde el punto de mira de la clase media o alta, parecía un horizonte uniforme de peones, mendigos y sirvientes. Aquí no aparece ninguno de esos grupos, sino otro, que es sometido en el relato a una minuciosa reseña, casi a una autopsia: la ralea: chulos, prostitutas, vagos, ladrones.” (Vargas Llosa, 1971, p. 361). Un robo, las descripciones de los espacios donde se desarrolla el relato, la caracterización de los personajes, sus ocupaciones, sus actitudes y algo relevante, la falta de discernimiento en sus conductas son elementos que sin duda, empiezan a dejar ver a la clase popular como figura permanente de la trama. “La ralea”, como dio en llamarla Mario Vargas Llosa en *García Márquez historia de un deicidio* en lo referente a este relato, es pues, la protagonista de los acontecimientos de *En este pueblo no hay ladrones*.

El personaje central del cuento, causante del hurto, es Dámaso, prototipo del hombre mantenido, irresponsable y descarado. Además, un individuo poco pensante, más bien impulsivo y para nada sagaz. Un atorrante que no devenga ningún sueldo y que siempre está a la espera de lo que le proporcione Ana, su mujer, diecisiete años mayor que él, quien lo provee de dinero para sus cosas, y quien es la encargada además, de sostener el

hogar: “-¿Tienes moneda?... Ana se volteó hacia la pared, sacó del seno un rollo de billetes, y le dio un peso a su marido diciendo. –Toma, Jorge Negrete” y más adelante: “¿Tienes plata? – Preguntó el sábado a su mujer. –Once pesos –respondió ella. Y agregó suavemente -: es la plata del cuarto... -Préstamelos. -Hay que pagar el cuarto. –Se paga después” (García Márquez, 1978, p. 33, 39).

En Dámaso se acentúa más una característica; la de hombre vulgar. La irracionalidad de su robo es una muestra de ello y su puesta en evidencia para resarcirse del mismo, lo complementa.

Por otro lado, dentro del relato vale la pena enunciar al respecto algunas particularidades en cuanto al lenguaje: En primer lugar, un registro poético en algunos de los fragmentos de la narración: “Estirado en la cama, fumando en la oscuridad, trató de identificar algún rastro de su aventura en los susurros dispersos de la madrugada, hasta que se dio cuenta de que su mujer estaba despierta... Pero aquella mañana, con los recuerdos de la noche anterior flotando en la ciénaga de su dolor de cabeza, no encontraba por dónde empezar a vivir” (García Márquez, 1978, p. 26, 29). Por otro lado, se aprecia dentro del cuento el uso de adjetivos poco comunes narrativamente, enfatizando más en aquellos que van posteriores a sustantivos abstractos, constituyéndose como una constante dentro de la narrativa del autor: “Dámaso la asió por el corpiño con una *violencia silenciosa*... Investido de una *dignidad extenuante*... Algunos permanecían un rato frente a él, releyendo con una *devoción indescifrable*... -Es por pocos días –dijo acariciándole el brazo con una *ternura distraída*... esquivaba las miradas de la multitud con una *dignidad pasiva*” (García Márquez, 1978, p. 25, 32, 36, 44).

Finalmente en lo que respecta al empleo del lenguaje en la obra del autor colombiano existe un dato característico que vale la pena destacar; su marcada inclinación hacia un órgano corporal en particular: El riñón, en su forma plural. Lo vemos en *Un día de estos* y en este cuento en particular con una mayor insistencia en las descripciones: “Llorando contra la franela a rayas coloradas de su marido, y lo tuvo abrazado por los riñones hasta cuando logró dominar la crisis... El negro se rodó por entre el reguero de sillas, perseguido por dos agentes que lo golpearon en los riñones hasta que pudieron trabarlo por la espalda... Ana lo hurgó con los índices por los riñones...” (García Márquez,

1978, p. 25, 34, 44). Esta inclinación tan asidua en la obra del Nóbel colombiano es un asunto más del pintoresco lenguaje contenido dentro su obra.

El título del relato es irónico, un pueblo caracterizado por lo pequeño, todas las personas que lo habitan se conocen unas con otras, por tanto, no existe sospecha por ninguno de sus pobladores ya que ese conocimiento recíproco que existe entre ellos no da lugar a desconfianzas ni sospechas sobre ninguno de sus moradores, sin embargo, el lector reconoce en uno de ellos al autor del robo y no obstante, la culpa del hecho recae sobre un forastero que posee una particularidad: es un hombre de color. La tonalidad de su piel es un estigma en un escenario que se presume de blancos, ya que al mencionar la palabra “negro” dentro del relato el lector asume que no es el color general de la población. El hecho de ser forastero así también lo demuestra. Es un estigma, ya que por contextos culturales y raciales en Colombia siempre se suele asociar a la raza negra con los actos negativos por lo que se intuye conocer de su pasado; el esclavo, la escala social más baja que por su condición se sometía a los designios del amo, casi siempre el blanco que, incluso hoy, aún lo somete. Los pobladores parecen quedar satisfechos con que la culpa recaiga sobre este individuo, creen en ello, lo dan por hecho sin ningún tipo de duda. El autor lo denomina sencillamente “El negro”.

El espacio en el cual se desarrollan los acontecimientos en el relato habla de la existencia de una ciénaga, lugar por donde las lanchas se llevan al “negro” juzgado como autor intelectual y material del incoherente robo, una característica geográfica que habla de ese pueblo que menciona el autor y que sin duda, se trata de la ciénaga grande de Santa Marta. Además, es éste en toda su vastedad el escenario geográfico que plantea García Márquez en sus narraciones. La obra narrativa del Nóbel colombiano en su gran mayoría maneja dos escenarios evidentes: Macondo, aquel pueblo imaginario presente en las novelas *La hojarasca* y *Cien años de soledad*, en el cuento *Los funerales de la mamá grande*, entre otros y que se caracteriza geográficamente por no tener salida al mar, pues nunca se refiere esa posibilidad en sus descripciones, y “el pueblo”, así como escuetamente se menciona, sin nombre alguno.

Ambos espacios narrativos no se salen de los límites del departamento de Magdalena. Se ubica la literatura del Nóbel colombiano en dos espacios que aunque tienden a ser limítrofes, son distintos por rasgos territoriales, políticos y sociales enunciados dentro

de sus narraciones, por ende, la temática de ambos en el desarrollo de sus lecturas es distinta: “*La hojarasca* e *Isabel viendo llover en Macondo* describían “Macondo” desde un nivel interior y subjetivo... La visión de las casas, los objetos y los hombres del “pueblo” es más nítida e inmediata que la de “Macondo” (Vargas Llosa, 1971, p. 293,299). Asimismo, las consecuencias de los relatos también son diferentes. El pueblo es un escenario violento en la mayoría de los relatos del colombiano. Esa violencia no aparece explícita en los mismos, sino más bien aparecen las consecuencias que se derivan de ella. En la segunda historia del cuento *En este pueblo no hay ladrones* observamos cómo la pobreza trae como producto la violencia, y ésta, el hundimiento de los valores establecidos, la falta de moral en la clase baja, la prostitución, la ruindad, el robo, el aprovechamiento de las situaciones (Don Roque aprovecha el robo de las bolas para además decir que le robaron 200 pesos, cuando éste no es percibido en el relato), el soborno a las autoridades del pueblo y finalmente, el desmoronamiento de la ley que desaparece y que hace predominar una ley más arbitraria, la de la astucia y la de la conveniencia: “El alcalde vino donde Gloria (prostituta del pueblo), le volteó el cuarto al derecho y al revés, y dijo que la iba a llevar a la cárcel por cómplice. Al fin se arregló por veinte pesos” (García Márquez, 1978, p. 43).

Un relato secreto en este cuento nos da apertura a una serie de residuos de la violencia que minaron la vida de los colombianos en un periodo de su historia. Una violencia cuyo origen está orientado al problema de la tierra, del territorio y a las subsiguientes problemáticas de índole político que ello trajo. La moral, la fe en la justicia, la autoridad oficial como institución que cobija ante las adversidades, entre otras, con el paso de la violencia por distintas poblaciones en Colombia quedaron olvidadas. En el cuento se perciben muchas de estas situaciones. Las consecuencias de la violencia planteadas en este cuento desde una capa social baja están orientadas a lo que se denomina como cambio de actitudes:

La violencia en Colombia, en los años comprendidos entre 1949 y 1958... Existe en Colombia el peligro de cegarse, de no querer detectar la transformación que se operó en la masa, sobre todo en la gran masa rural, por obra de la violencia. Fue una de sus más pungentes consecuencias. Se trata de un cambio de actitudes frente a las estructuras, a los dirigentes y a la propia antigua mentalidad del pueblo... El ciudadano campesino se distanció del estado, porque fue destruido en nombre del estado, y con armas del estado. Además, la impunidad afianzó en el conglomerado agrario la certeza en la ineficacia de la justicia... La violencia es algo más que una hecatombe brutal y que los incendios y que la miseria. La violencia es una problemática que no ha pasado, ni ha sido superada. Pervive en sus más hondas implicaciones macerando factores que precipitarán un cambio radical de estructuras en el país. El movimiento parece ascender de la amplia base campesina hacia el vértice de la pirámide social... Bien podrían sopesarse las pérdidas de todo el país para entender la verdadera

catástrofe de índole económica y financiera que sufrió Colombia y que aún hoy está pagando con creces en todo sentido, implicando gran sufrimiento y privación a su clase humilde y trabajadora (Fals, Guzmán y Umaña, 2010, p. 319, 321, 322, 325).

Esto es algo que no está explícito dentro de esta narración, sino, que el autor con un lenguaje sugerente deja apreciar de una manera alusiva.

Los pobladores tienen tres lugares específicos en el pueblo que sirven para su entretención. Los dos primeros son definidos por Mario Vargas Llosa así: “El cuento, además, revela al salón de baile, hogar nocturno de Dámaso, así como el billar es su refugio diurno. Allí aparece la fauna marginal de la sociedad. Es un híbrido de restaurante-bar dancing y burdel”. El tercero de los espacios es el cine, donde durante el relato se enuncia la proyección de una película del cómico mexicano Mario Moreno “Cantinflas”. El contexto espacio-temporal del relato está ubicado entre 1950 y 1960 que son los años en los que “Cantinflas” por sus éxitos cinematográficos estuvo encumbrado de una manera inigualada en el marco del cine no solo mexicano, sino de América Latina, así como también su paisano Jorge Negrete, nombre con el que relacionan a Dámaso insistentemente dentro del cuento. Es el mismo periodo histórico que abarca lo que Fals Borda señala como: “La tragedia del pueblo colombiano desgarrado por una política nociva de carácter nacional y regional y diseñado por una oligarquía que se ha perpetuado en el poder a toda costa, desatando el terror y la violencia. Esta guerra insensata ha sido prolífica al destruir lo mejor que tenemos: al pueblo humilde” (2010, p. 13). Más adelante quedan expuestos los años que caracterizaron esta ola trágica en Colombia: “No hay acuerdo en cuanto a las pérdidas causadas por la violencia en los años comprendidos entre 1949 y 1958 y la razón es obvia: las circunstancias creadas por el conflicto impidieron llevar un control estadístico de las incidencias...” (Fals, Guzmán y Umaña, 2010, p. 311).

En el cuento *En este pueblo no hay ladrones* es el robo de unas bolas de billar en una población tan pequeña el acontecimiento más relevante dentro de la historia. Se convierte en motivo de discusión, no importando el objeto robado en sí, ni siquiera el robo. La moral se difumina ante este cuadro. El quebranto en la actitud del robo por parte de Dámaso no está propiamente dado por el arrepentimiento o el cargo de conciencia que le hubiese podido generar el hecho, lo que hubiese dado cabida a una restitución de la moral, está enmarcado más bien por el lugar en donde se ejecuta el robo. El billar de don Roque, es el segundo hogar del pueblo, el espacio de recreación del mismo. Sin la existencia de

este espacio el pueblo se sume en una total soledad: “Cuando abandonó el establecimiento aún no habían salido del cine. Los diálogos enormes y rotos del parlante resonaban en el pueblo apagado, y en las pocas casas que permanecían abiertas había algo de provisional” (García Márquez, 1978, p. 49). Es pues, el remordimiento por haber dejado al pueblo como lo dejó el que le obliga a devolver las bolas de billar. No el robo, ni lo que éste represente para la moral: “-Total -concluyo Dámaso-, que sin quererlo nos tiramos al pueblo”(García Márquez, 1978, p. 47).

Robar para Dámaso entonces, estaba más allá de la inmoralidad que el acto involucrara y del beneficio económico o de calidad de vida que le implicaría. Lo de Dámaso era más bien probarse a sí mismo que podía ejecutar la acción delictiva. Egoatría del hombre en una sociedad machista, donde la mujer está sometida casi con gusto a las proclamas del hombre:

Ladrón de ciernes, es sobretodo un experimentado don Juan a quien alimentan las mujeres. ¿A qué debe su dominio sobre ellas?... “Jorge Negrete le dicen Ana y la prostituta, que están prendadas de él. ¿Qué clase de belleza masculina seduce a estas mujeres? El rostro de Dámaso está “petrificado por la viruela” y ostenta un “bigotito lineal” que ha cultivado con “secreto espíritu de sacrificio” y “cierta ternura” (p. 35). Su elegancia son camisas y franelas de colores vivos. Cuida su físico como un “cocotte”: La “talla milimétrica del bigote” y el “laborioso proceso de su peinado” le llevan tres horas cada día (p.39). No trabaja y a las mujeres que le dan comida, cigarrillos y ropa las trata con aire suficiente y castigador. No vacila en golpearlas hasta hacerlas sangrar. Pero más que el “macho prototípico”, Dámaso parece una estilización o calcomanía de él: mima pases de boxeo y, cuando está borracho, proclama que la comida es cosa de mujeres, que “los machos no comen” (p. 58)”. (Vargas Llosa, 1971, p. 363, 364).

Don Roque, finalmente sorprende a Dámaso intentando devolver las bolas de billar a su lugar de origen terminando con su incertidumbre, y de paso con un hurto sin beneficios económicos que lo hubiesen podido sacar de su condición, condenándosele la falta de cerebro, más no el robo en sí: “- Así que éste era el milagro –dijo don Roque, cerrando el paquete-. -No puedo creer que seas tan bruto-... -¿Y los doscientos pesos?... –Había doscientos pesos –dijo-. Y ahora te los van a sacar del pellejo, no tanto por ratero como por bruto” (García Márquez, 1978, p. 57, 58).

En este pueblo no hay ladrones es la metáfora de un pueblo que ha desdeñado su pasado, un pasado enmarcado dentro de un fenómeno de violencia múltiple como un conjunto de hechos, eventos y procesos repulsivos que ha generado letales efectos, vestigios negativos enmarcados en la quiebra de instituciones fundamentales como los partidos políticos, la institución policiva, la familia, y que han calado en la vida colectiva, por regiones, clases sociales e individuos. Un pasado doloroso y nefando que ha producido

los residuos decrepitos de una violencia que ha hecho que se fracture la posibilidad del recuerdo: “Ninguna preocupación por el pasado del “pueblo” ni por la política: La vida es para esta gente un presente que se sobrelleva y un futuro que se imagina o desea. Instalados en el hoy, miran adelante” (Vargas Llosa, 1971, p. 364).

3.2 *Un día de éstos*: Esperanza subjetiva del cambio de poder

“Ante un país que fue de cárceles y torturados, humillado por la muerte y obsesionado por la venganza, resultaría de un humor trágico la solicitud a sus escritores, de olvidar la ruina colectiva y continuar una temática artificial con la que alguno pudo embriagarse en un mundo menos ensombrecido”.

Fernando Charry Lara

Un día de éstos abre un escenario de muerte sin mencionarla explícitamente mediante el lenguaje. El autor emplea campos semánticos que hacen posible la definición de una pieza léxica al ponerla en relación con otros términos que son los que permiten apreciarla: “Después de las ocho hizo una pausa para mirar el cielo por la ventana y vio dos gallinazos pensativos que se secaban al sol en el caballete de la casa vecina” (García Márquez, 1978, p. 21, 22). La muerte pues, se relaciona con las aves de carroña, personificadas aquí, pues “piensan”, además de estar ubicadas en un lugar poco usual en ellas como especie. Los gallinazos se están secando, no obstante, el día es soleado y sin antecedentes de lluvia. El lenguaje en el relato entonces, empieza a tornarse alusivo. Asimismo, el manejo de los personajes dentro del cuento siempre está enmarcado dentro de una angustia recíproca que se genera por distintos motivos, pero derivada de una misma situación, el acontecer en el pueblo.

El hecho central del relato de García Márquez es entonces la visita de un alcalde militar a un dentista con quien posee pésimas relaciones y por ende, el temor de asistir, sin embargo, la segunda historia empieza a emerger dejando percibir que el cuento tiene mucho más para contar.

Gabriel García Márquez usando la voz de un narrador omnisciente se vale de dos personajes en *Un día de éstos* para resumirnos una realidad política y social correspondiente a un momento específico de la historia colombiana. El primer personaje, don Aurelio Escovar, es dentista sin título, un personaje meticuroso dentro del relato. El autor se preocupa por presentarlo: “Llevaba una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba

con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos. Era rígido, enjuto, con una mirada que raras veces correspondía a la situación, como la mirada de los sordos” (García Márquez, 1978, p. 21). El lenguaje sugerente de García Márquez siempre está indicando que se trata de un personaje en situación precaria con una marcada limitación de recursos económicos. Don Aurelio Escovar es un dentista de clase media: “dentista sin título y buen madrugador, abrió su gabinete a las seis... Era un gabinete pobre: una vieja silla de madera, la fresa de pedal y una vidriera con pomos de loza... Vio el cielorraso desfondado y una telaraña polvorienta con huevos de araña e insectos muertos” (García Márquez, 1978, p. 21, 23, 24). El otro personaje central en el cuento es el alcalde militar, la figura del poder en el pueblo, la representación de la clase dirigente dentro del relato. La anterior confrontación entre clases está atada a una conexión con los dos partidos políticos hegemónicos en la historia colombiana. La clase social media estaba anclada con los ideales del partido político liberal. Jorge Eliécer Gaitán asume esta posibilidad en su discurso a favor del pueblo y de las clases sociales más desfavorecidas: “lo acaecido en 1948 constituyó una auténtica guerra civil en el sentido pleno del término, en la cual se enfrentaron, por una parte, diversos sectores de la pequeña burguesía, algunos de los cuales se apoyaron en Gaitán y se alinearon al partido liberal contra la burguesía y los terratenientes que se apoyaron en el partido conservador” (Restrepo, 1985, p. 121).

El partido liberal defendía los intereses de las clases más oprimidas, en contraposición al partido conservador que se relacionaba con la opulencia. Tal vez los resultados históricos más conocidos en Colombia lo muestran de esta manera. En el cuento parece ser ésta la división que quiere efectuar García Márquez con sus dos personajes, determinando así a don Aurelio Escovar como liberal, y al alcalde militar como conservador. El cuento entonces es el resultado de una violencia bipartidista, acontecimiento histórico que ya tenía sus antecedentes en las guerras civiles de finales del siglo XIX y que en el siglo XX tuvo su mayor recrudecimiento a partir del 9 de abril de 1948 durante el gobierno del conservador Mariano Ospina Pérez, donde es asesinado en Bogotá el jefe liberal Jorge Eliécer Gaitán. Aun cuando el magnicidio no tuvo aparentemente un móvil político partidista, éste creó el levantamiento popular violento conocido como el Bogotazo, siendo la ciudad capital dónde se vieron las reacciones más grandes, no obstante, diferentes grados de violencia se extendieron por gran parte del país. El gobierno de Ospina Pérez logra

controlar la situación y terminar completamente su mandato en 1950 dejando, sin embargo, una estela de violencia irrigada por la geografía colombiana que diezma notablemente al partido opositor, que al verse sin garantías para las próximas elecciones, no participa en los comicios electorales facilitando así la consecución en el poder del partido conservador, quien en esta oportunidad asume la presidencia con Laureano Gómez, generando así, uno de los gobiernos más nefastos en la historia colombiana del siglo XX. Laureano Gómez continúa y profundiza la política de seguridad de su antecesor ante la violencia partidista, la cual no contemplaba negociar con el Partido Liberal, colectividad política que, no sin controversias internas, tomó la decisión de promover guerrillas para oponerse al poder militar del gobierno de Gómez, quien finalmente fracasa por sus discutidas políticas oficiales orientadas a la continuidad de la violencia bipartidista que se recrudecía más en la ruralidad que en las urbes, y a la desconfianza que inspiraban algunas de sus actitudes personales. Estas causas fueron las que finalmente llevaron a que perdiera el apoyo de buena parte de los miembros de su propio partido, y en 1953, faltando un año para la culminación de su mandato la clase política se apoya en el establecimiento militar para propinar un golpe de estado. El poder fue asumido por el general Gustavo Rojas Pinilla. Esta confrontación entre los dos partidos tradicionales de la política colombiana es el acontecimiento histórico que se percibe dentro del relato.

La explicación dada parte del hecho de que Gabriel García Márquez nunca nombra los dos partidos políticos en cuestión dentro del cuento. La situación se dilucida por el lenguaje alusivo que deja apreciar la segunda historia. Asimismo, existen dentro del relato sugerencias elípticas que permiten orientar la lectura hacia esta afirmación de carácter ideológico político: “Aquí nos paga veinte muertos teniente” (García Márquez, 1978, p. 24). Sugerencia que permite reconstruir la situación de que existen dos bandos en tensión, y por la cantidad de muertos que se enuncia en el relato, existe la estrecha relación entre la narración y un pasaje histórico brutal en Colombia denominado guerras bipartidistas, lo cual ubica al dentista dentro del relato como simpatizante del partido liberal por las descripciones que de él hace el autor, y por estar vinculado a una clase social media, que es la defendida por los ideales de las huestes liberales, y al alcalde defendiendo la causa conservadora, entendiéndose de antemano que el pueblo está gobernado por esta última, lo cual pone a merced de ésta a la colectividad opositora. Por esto, el arma reposa en la gaveta

del dentista en un pueblo en donde es usual contemplar escenas violentas cotidianamente: “Parece que un incidente así no fuera inusitado, que ocurriera con frecuencia. Ni siquiera el hijo del dentista, de once años, se muestra alarmado: transmite la amenaza como un mensaje banal. La vida cotidiana del “pueblo” parece familiarizada con armas y amenazas” (Vargas Llosa, 1971, p. 357). Además el pueblo está bajo el gobierno de un régimen corrupto, lo que agudiza la condición de la violencia, ya que la corrupción es un elemento que la posibilita: “-Me pasa la cuenta –dijo. –¿A usted o al municipio? El alcalde no lo miró. Cerró la puerta, y dijo, a través de la red metálica. –Es la misma vaina.”(García Márquez, 1978, p. 24). Hubo un momento en que la violencia en Colombia ya no nos inmutó. En el cuento aún esta la angustia anterior a ese momento. El cuento posee un ritmo lento, se va aproximando pausadamente a los hechos generándose en el lector ese estado de tensión mencionado.

En el relato *En este pueblo no hay ladrones* vemos cómo está presente dentro de toda la narración la base de la pirámide social. En *Un día de éstos* la perspectiva narrativa cambia y se sube de la base de la pirámide a la clase media donde la política sí posee la importancia que en la historia de Dámaso no se aprecia: “Al subir a la clase media, la política recobra sus fueros como elemento importante de la vida social. Las relaciones sociales entre el dentista y el alcalde están regidas por la política: aquel es un opositor... La oposición parece reclutarse exclusivamente entre la clase media” (Vargas Llosa, 1971, p. 356).

El relato transcurre en “el pueblo”, no en “Macondo”. El alcalde aguarda cinco días para ir donde el dentista, su dolor físico es el símbolo de la violencia política. Retomando postulados de Laura Restrepo, *Un día de éstos*, al ser la raíz narrativa de la novela *La mala hora* “transcurre en un pueblo indeterminado, que puede ser cualquiera de los pueblos colombianos asolados por la violencia” (1985, p. 156), tomando un distanciamiento literario al haber una generalidad contextual no especificando ni determinando lugares reales en épocas reales, sino globalizando la problemática de la violencia en una Colombia totalizante: “Un pueblo cualquiera del país, en términos del mundo de ficción y en términos de la ubicación del relato en el contexto extraliterario” (Restrepo, 1985, p. 160).

El título del relato, *Un día de éstos*, además de ser una frase amenazadora que deriva seguramente en la promesa de una venganza, bastante lógica si se tienen en cuenta

los antecedentes del relato: “Aquí nos paga veinte muertos teniente” (García Márquez, 1978, p. 24) también constituye al dentista como un personaje que alberga la esperanza en la posibilidad del cambio de gobierno en las próximas elecciones presidenciales donde los cargos burocráticos nacionales cambiarían y estarían orientados a la colectividad política que él representa en el relato (partido liberal), y desde este punto de vista las cosas cambiarían para él dentro del “pueblo”. Mientras esto ocurre el dentista disfruta de su pequeña venganza al extraer la muela del alcalde sin anestesia en retaliación por la muerte de miembros de su colectividad política: “Hace evidentes las implicaciones sociales y políticas que en *“Un día de éstos”* son solo atisbos. El cráter del relato, la extracción de la muela en la que cuaja toda la violencia del contexto, resulta un dato escondido elíptico: ¿el dentista no emplea la anestesia porque el alcalde tiene un absceso o por venganza política?”(Vargas Llosa, 1971, p. 355, 359).

Por último, Gabriel García Márquez parece sentir una toma de posición sintiéndose más afín con su personaje de clase media y ridiculizando la figura del poder con un alcalde ojeroso, de mejilla derecha hinchada, temeroso y llorón.

En definitiva, *Un día de éstos*:

No trata de eludir el problema político; por el contrario, este aparece a lo largo de todo el relato, y además aparece referido, en cierta forma, a un enfrentamiento de tipo clasista. Pero el autor recurre a la ambigüedad al tratar este punto central, y se abstiene de poner referencias exactas, con lo cual, si bien por un lado diluye el planteamiento sobre la violencia, al abstraerlo y generalizarlo, por otro lado trasciende las circunstancias locales y abre el contenido hacia otras más amplias (Restrepo, 1985, p. 163).

3.3 *Los funerales de la mamá grande*: Símbolo nada exagerado de la culminación de una época histórica nefasta en Colombia

“Yo no tenía nada para alegrar, Colombia lo va dejando a uno sin argumentos”.
Jorge Franco

Los funerales de la mamá grande es una narración completamente diferente a los demás relatos que componen la antología que lleva su mismo nombre. La exageración, la vertiginosidad y la sugerencia son la constante. En este cuento en particular se aprecia cómo el elemento que permite dilucidar una segunda historia (que es la historia misma) es el lenguaje, caracterizado por la saturación de datos descriptivos acerca de la Mamá Grande

y su paso por este mundo, sumado a una alta dosis hiperbólica que tiene que ver mucho con la interpretación de lo simbólico y con el plano de lo abstracto.

La Mamá Grande es la vieja matrona soberana del reino de Macondo, dejando a este pueblo imaginario como el espacio donde se generan los hechos, y sin embargo, trascendiendo a lo nacional por encima de lo regional. Colombia es el Macondo de *Los funerales de la mamá grande*.

Gabriel García Márquez, haciendo uso de un narrador omnisciente, nos deja apreciar en el segundo párrafo del relato una retahíla similar a la crónica social de un periódico. Es una especie de categoría cómica de lo que es el espacio simbólico de la nación. Una descripción sarcástica con un discurso prestado por la institucionalidad enmarcado en la recopilación de los asistentes que vinieron al entierro de la Mamá Grande, ubicando a Macondo, pueblo imaginario, en un espacio geográfico real que limita con el departamento de la Guajira, con pueblos como Aracataca en el departamento de Magdalena y San Jacinto en el departamento de Bolívar, así como también con la sabana del río Sinú. Espacios existentes dentro del territorio colombiano que le sirven como elementos de combinación admirable entre lo real y lo imaginario. Lugareños de estos espacios asisten al entierro de la Mamá Grande, destacándose sus oficios, que son propios de los lugares de donde provienen: “Ahora que los gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de La Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca han colgado sus toldos para restablecerse de la extenuante vigilia...” (García Márquez, 1978, p. 119).

Dentro del relato existe una confrontación, se desvirtúa la labor de los historiadores, porque los escritores tienen otra versión de los hechos. La contraposición permanente entre la historia de los historiadores y lo que la literatura dice respecto a ese discurso es la constante dentro del relato. Muestra de ello se evidencia en el inicio de la narración: “Ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores” (García Márquez, 1978, p. 120).

María del Rosario de Castañeda y Montero, *La Mamá Grande*, es el personaje central de este relato, se erige como la figura a la que se le rendía tributo y obediencia por ser ama y señora de todas las cosas existentes en Macondo, mantiene su imperio por

noventa y dos años. Para la gente es un choque cuando perciben la posibilidad de que su dueña sea humana y mortal, sin embargo, es el choque de un pueblo indiferente, acostumbrado, desafilado, pero cansado de las gloriosas celebraciones, extravagancias y pompas que acompañaban todos los pasos de la Mamá Grande, quien se prepara para morir estoicamente. Ahora se hace visible la decadencia de la matrona, quien tarda poco tiempo en la enumeración de sus posesiones materiales, pero se hace extensa en la lista de sus bienes morales. Su muerte empieza a significar la liberación moral y espiritual que tiene un pueblo después de un largo periodo de represión no violenta, el símbolo de la culminación de una época atiborrada de despotismo y absolutismo tradicionales. La Mamá Grande está presentada como un ser divino, eternamente poderoso, glorificado e idealizado. A pesar de no tener ningún derecho legal en Macondo, ella es la dueña de todo lo material, moral y espiritual en su territorio. Gracias a los papeles falsificados, elecciones manipuladas, pero sobre todo, a su clase y linaje, todo el pueblo vive en una represión pacífica:

Durante muchos años la Mamá Grande había garantizado la paz social y la concordia política de su imperio, en virtud de los tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto. Los varones de la servidumbre, sus protegidos y arrendatarios, mayores y menores de edad, ejercitaban no solo su propio derecho de sufragio, sino también, el de los electores muertos en un siglo. Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria (García Márquez, 1978, p. 132).

Su grandeza está basada en el pasado y en su constante esfuerzo de ser respetada, obedecida y celebrada, pero su condición real alcanza unos niveles cómicos y grotescos. Sus métodos feudales y atrasados mantienen al pueblo en un estado de quietud y en un subdesarrollo crítico: “En ese territorio ocioso sin límites definidos, que abarcaba cinco municipios y en el cual no se sembró nunca un solo grano por cuenta de los propietarios, vivían a título de arrendatarias 352 familias (García Márquez, 1978, p. 127). Macondo en esta obra es Colombia, un típico país del tercer mundo, explotado por los latifundistas que se enriquecen mientras el pueblo padece de una escasez extrema de recursos, posibilidades y libertades, de hecho, el pueblo en este relato no tiene ni voz, ni identidad y está denominado simplemente como la muchedumbre o la plebe: “En medio de la confusión de la muchedumbre alborotada, se vendían estampas y escapularios con la imagen de la mamá grande... En la placita abigarrada donde las muchedumbres habían colgado sus toldos y desenrollando sus petates, apuestos ballesteros despejaron el paso a la autoridad” (García

Márquez, 1978, p. 124, 137). Se sugiere que la gente no tiene ningún valor para las élites y solo importa como una masa productiva que aumenta las ganancias.

Por otro lado, dentro del relato aparece la guerra retratada dentro del contexto nacional (Colombia): “Pero ella confiaba en que viviría más de 100 años, como su abuela materna, que en la guerra de 1875 se enfrentó a una patrulla del coronel Aureliano Buendía, atrincherada en la cocina de la hacienda. Sólo en abril de este año comprendió la Mamá Grande que Dios no le concedería el privilegio de liquidar personalmente, en franca refriega, a una horda de masones federalistas” (García Márquez, 1978, p. 122). Una guerra que por encima de la lucha armada tiene algo más hondo dentro de la historia colombiana, y es el desequilibrio de los últimos dos siglos, enmarcados por luchas intestinas entre las que se encuentran las guerras civiles de finales del siglo XIX que dan comienzo en 1861 entre los liberales (que luchaban por una mayor soberanía para los estados que constituían la República) y los conservadores, que peleaban por un fortalecimiento del gobierno central. En 1863, después de la victoria de los liberales, se adoptó una nueva Constitución en la que se establecía la unión de los estados soberanos en los Estados Unidos de Colombia. Una guerra, que sin embargo, se gestó nuevamente algunos años después entre los mismos bandos y a la que la historia denominó la guerra de los mil días 1899-1903. El conflicto entre los dos partidos hegemónicos en la política colombiana se extendería hasta el siglo XX dejando para la historia un episodio enmarcado por la sangre derramada en los campos donde la violencia se presentó como un hecho de hondos raigambres políticas y económicas en cuya base se agitaba un complejo proceso de lucha de clases. Así fueron sucediéndose las guerras civiles, sin saber cuál era la que salvaría verdaderamente al país de los males que lo aquejaban, en medio del desespero que todo el pueblo sentía por la inestabilidad en el poder de mandatarios ausentes e insensatos que jugaban con su suerte.

La mamá grande tiene en su sobrino Nicanor y en el clérigo Antonio Isabel a sus partidarios más fieles, representan a los militares y eclesiásticos, la oligarquía todavía poderosa, pero moral y espiritualmente arruinada. Nicanor, siempre llevando un uniforme militar y armado con un revólver, es el administrador de los bienes materiales y negocios de la Mamá Grande, una herencia que se relaciona a su vez con los avatares más destacados de la historia colombiana, sus esencias culturales y su idiosincrasia:

Con voz dominante y sincera, abandonada a su memoria, dictó al notario la lista de su patrimonio invisible: La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía

nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las lecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión. No alcanzó a terminar. La laboriosa enumeración tronchó su último vahaje. Ahogándose en el mare magnum de fórmulas abstractas que durante dos siglos constituyeron la justificación moral del poderío de la familia, la Mamá Grande emitió un sonoro eructo, y expiró (García Márquez, 1978, p. 129).

Por su parte, el párroco está encargado de los asuntos espirituales incluyendo el mantenimiento de la santidad aparente de la Mamá Grande. El poder está centralizado en las manos de una figura despótica que se apoya en las fuerzas armadas y en la Iglesia. Similar a los dictadores, la Mamá Grande explota, manipula y engaña a la gente, corrompe el sistema jurídico y electoral, y nunca deja de fortificar su posición de hegemonía absoluta. Es la quiebra de las instituciones fundamentales.

A la muerte de la Mamá Grande, su familia empieza a calcular beneficios y ganancias. María del Rosario de Castañeda y Montero empieza a ser insignificante. Su funeral empieza a constituirse como una situación tragicómica que alcanza su punto máximo con la llegada del Sumo Pontífice y el Presidente de la república junto con las prostitutas, ladrones, mercaderes, lavanderas, reinas de la belleza, entre otros. A pesar del esfuerzo de las élites de la sociedad de tomar el funeral de la Mamá Grande en toda seriedad, el evento se convierte inevitablemente en una farsa burlesca.

La gente roba la casa de la Mamá Grande y su propia familia está ansiosa de repartirse todo lo heredado. Los gallinazos, no cumplen aquí una función de metáfora de la muerte, son más bien la alegoría a los ávidos oportunistas que van a aprovecharse de la falta del poder y de orden en Macondo. La época del absolutismo, la tiranía, la explotación y la disimulación se acaba cuando su símbolo está enterrado.

La muerte de la Mamá Grande busca ponerle fin a esta extensa época atiborrada de eventos e individuos nefastos, es el símbolo de la muerte de esa época que de entrada marca el inicio de un nuevo tiempo en el devenir de la nación. Colombia para Gabriel García Márquez tendría que ser otra después del pacto entre los dos partidos políticos hegemónicos en la historia colombiana en una figura que se denominó “Frente nacional”, un orden

democrático posterior a la caída del general Gustavo Rojas Pinilla: “El primero de diciembre de 1957 el pueblo colombiano aprobó el plebiscito que institucionalizó el gobierno bipartidista, con la alternación de los dos partidos tradicionales, conservador y liberal en el gobierno, durante un periodo de 16 años a partir de 1958. Se estableció un sistema bipartidista de gobierno y un tipo de democracia controlada para la búsqueda del orden, la paz y la institucionalización nacional” (Ocampo López, Javier, 1994, p. 302), este pasaje de la historia de Colombia está retratado en el relato de García Márquez, lo cual ubica el acontecer histórico recreado en el cuento en los años posteriores a 1957: “Los acontecimientos de aquella noche y las siguientes serían más tarde definidos como una lección histórica. No solo por el espíritu cristiano que inspiró a los más elevados personeros del poder público, sino por la abnegación con que se conciliaron intereses disímiles y criterios contrapuestos, en el propósito común de enterrar un cadáver ilustre” (García Márquez, 1978, p. 131, 132).

En *Los funerales de la Mamá Grande* Gabriel García Márquez declara sus posturas negativas con respecto a la centralización del poder, el absolutismo, la autocracia y la tiranía, pero no atacando regímenes y personas concretas, sino mediante alegorías, exageraciones y sátiras. Sarcasmo e ironía son evidentes en la forma de señalar y luchar contra los males políticos, económicos y sociales en Colombia particularmente. Sin amargura o agresividad García Márquez consigue ridiculizar la oligarquía decadente, la Iglesia hipócrita, los funcionarios estatales rígidos y las fuerzas militares corruptas. Los funerales de la Mamá Grande es un retrato afeado de una sociedad atrasada y oprimida, pintado con unos colores excesivamente radiantes. En este caso la ficción es tan extrema y el mito tan exagerado que se convierten en una realidad tristemente ordinaria.

Lo que se entona en *El coronel no tiene quien le escriba* en tono trágico, en *Los funerales de la mamá grande* se genera en tono cómico. El poder como espectáculo sustentado en mentiras. La Mamá Grande es el sustento del poder de las instituciones. El entierro es el entierro de toda esa estructura del poder. Esa es la temática que se genera.

La comparsa es el poder y el pueblo se para a ver la procesión. Es el final de un símbolo negativo en el poder en tono cómico. Se logra una situación donde se entierra este régimen y empieza una nueva época. En *Cien años de soledad* no se cuenta lo que viene. Este cuento sí lo relata:

Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época. Ahora podía el sumo pontífice subir al cielo en cuerpo y alma, cumplida su misión en la tierra, y podía el presidente de la república sentarse a gobernar según su buen criterio, y podían las reinas de todo lo habido y por haber casarse y ser felices y engendrar y parir muchos hijos, y podían las muchedumbres colgar sus toldos según su leal modo de saber y entender en los desmesurados dominios de la Mamá Grande, porque la única que podía oponerse a ello y tenía suficiente poder para hacerlo había empezado a pudrirse bajo una plataforma de plomo” (García Márquez, 1978, p. 139, 140).

MARIO BENEDETTI: LO QUE LENGUA MORTAL JAMÁS PUDO DECIR

La dictadura uruguaya que tiene sus raíces en los gobiernos de Pacheco Areco (1968-1972) y de Juan María Bordaberry (1972-1976) trajo para el Uruguay profundas y violentas represiones, mordazas, prisiones, muertes. Estudiantes, obreros y luchadores sociales fueron víctimas de vejaciones y torturas, en un increíble nivel de desprecio por la persona humana. Esas lenguas que no pudieron decir nunca los atropellos brutales de las que fueron víctimas, esa fatalidad trágica con la que acabaron las vidas de muchos uruguayos, jóvenes en su gran mayoría es la que Mario Benedetti relata en sus cuentos sirviendo como vocero de un puñado de uruguayos que no tuvieron la fortuna de poder testimoniarnos sus torturas y sus lamentables muertes.

Los relatos que serán motivo de análisis en este capítulo están directamente impulsados por la coyuntura política del régimen dictatorial uruguayo. De ese Uruguay que vivió una temporada de tensiones extremas y de hechos violentos. Un Uruguay sencillamente hartado del mundo que recibió en legado. Mario Benedetti recoge con y sin nostalgia las secuelas predominantes de una época nefasta en el devenir de la pequeña república suramericana y elevándolas a literatura nos devela con descripción pasmosa las arbitrariedades de una dictadura cruel y fratricida.

El Uruguay de la dictadura está retratado en estos relatos desde un ambiente agitado, conflictivo y también fermental. La búsqueda de causas a cualquier persona bien inspirada pudieron parecerle tareas urgentes, impostergables. Pero al poder no le interesaban esas búsquedas. Sólo le interesaba que no quedaran dudas acerca de su inflexible autoridad. La justicia, al entrar en el juego del ocultamiento dejó en la sombra un acontecimiento que no pudo en su tiempo ser relatado por los protagonistas que más perdieron en esta época.

Es así como un intelectual genuino como Mario Benedetti habla por su pueblo caído, se compromete con las lenguas mortales que jamás pudieron decir el infierno que seguramente vivieron, porque fueron acalladas por la mezquindad, la ruindad y la ignominia que simbolizaron los gobiernos de Pacheco y Bordaberry, e insta a los vivos a que se siga luchando por la esperanza de cambio.

De la pluma diáfana del uruguayo fluye la esperanza que deposita en los jóvenes. Una esperanza de cambio que no repita los errores del pasado negro que afrontó la Suiza latinoamericana en su periodo más nefasto. Él mismo señalaba: “Soy un poeta viejo y un viejo poeta, que en lugar de pensar –como muchos de los de mi generación- que los viejos somos sabios, me pregunto, cada día que pasa, si el mundo no estará así porque no les dejamos lugar a los jóvenes” (2004, p. 8).

Los relatos escogidos para su análisis en este capítulo dejan apreciar amargamente los estallidos de una violencia que se generó porque se creyó que eran mucho más eficaces las torturas policiales, las detenciones arbitrarias, el uso del “rehén” y los campos de concentración, que el simple hecho de quitarle a esa misma violencia sus argumentos péfidos y aberrantes, pero, como el mismo Mario Benedetti lo señaló: ¿Quién puede pedirle peras progresistas al olmo de la reacción? (1977b, p. 194).

4.1 Escuchar a Mozart: La sinfonía de la ignominia

“Este modesto alerta es en primer término un alerta a mí mismo, una puesta al día con mi propia conciencia. Quiero verdaderamente a mi país, por eso desearía que fuese bastante mejor de lo que es. Confío en que el lector sepa reconocer aun las formas inductas de la sinceridad; por eso he decidido hablarle claro”.

Mario Benedetti

Escuchar a Mozart es un relato que llama la atención desde su comienzo. En la historia de la superficie Benedetti se vale de un narrador en segunda persona, una perspectiva de enunciación no muy usual en la narrativa tradicional, lo que capta de comienzo el interés del lector. La conciencia del Capitán Montes es la que relata los hechos del pasado, el presente, e incluso, el futuro de este ignominioso personaje: “Pensar, capitán Montes, que hubieras podido seguir durmiendo tu siesta. En realidad, estás cansado. Hay que reconocer que la faena de anoche estuvo dura... Pensar capitán Montes, capitancito, que podías haber seguido durmiendo la siesta, y en ese caso aún no habrías enfrentado (quizás tendrías que enfrentarla mañana, aunque nunca se sabe como funcionan en los chicos las claves del olvido) la pregunta que en este instante te formula tu hijo, sentado frente a vos en la silla negra: “pa ¿es cierto que vos torturás?...” (Benedetti, 1977a, p. 17, 24).

La narración en segunda persona se mantiene durante todo el relato. La voz de la conciencia de Montes cumple además, una función de especie de instructor, e incluso de juez, porque es una voz que a medida que avanza el relato se va tornando soberbia en los interrogantes que le formula al personaje central. Lo reconviene, lo presiona: “La siesta siempre te deja de mal humor, pero hoy estás especialmente malhumorado... Pero no te tortures torturador... Al menos para disfrutar de cada trago no es imprescindible que tengas la conciencia tranquila...Ahora que por fin ha vuelto Jorgito y se acerca a besarte, no estaría mal que pensaras en él. ¿Crees que con el tiempo tu hijo te perdonará lo que ahora ignora?...” (Benedetti, 1977a, p. 18, 23).

El lector asiste pues, a una narración en segunda persona apenas interrumpida por los diálogos entre Montes, personaje central del cuento, un energúmeno capitán, torturador con grados de sensibilidad musical a la postre inservibles para su ruin oficio, y Jorgito, su único hijo que para su corta edad (8 años) está bien informado acerca del trabajo de su padre por lo que le dicen en la escuela. Diálogos en que se adapta un estilo directo pero que también llevan la habitual segunda persona del relato. Veamos un ejemplo: “está bien, pero vos... ¿torturás? Y de pronto te sentís cercado, bloqueado, acalambrado. Solo atinás a seguir preguntando: ¿pero, a qué le llamás tortura?, Jorgito está bien informado para sus ocho años: ¿Cómo a qué? Al submarino pa. Y a la picana, y al teléfono. Por primera vez esas palabras te taladran, te joden...” (Benedetti, 1977a, p. 24).

Son dos los espacios enmarcados dentro del relato, el cuartel de operaciones donde se ejecutan las torturas y la casa del capitán Montes. Estos espacios permiten de una manera elíptica inferir a que época nos remonta el relato dentro del acontecer histórico de Uruguay, país al que Benedetti también ha dado en llamar la oficina latinoamericana: “Uruguay es la única oficina del mundo que ha alcanzado la categoría de república... El Uruguay es un país de oficinistas... Lo que verdaderamente importa es el estilo mental del uruguayo, y ese estilo es de oficinista. Todo el país piensa en términos de oficina... Cuando termina el horario y se cruza la calle y el cafecito o la Coca-Cola estimulan la charla, la oficina se convierte en el gran tema” (Benedetti, 1970, p. 56, 57, 61). Uruguay es la pequeña oficina de Latinoamérica no por su extensión geográfica, sino más bien, por el pensar del uruguayo, conformista y sin proyección.

Los mandatos presidenciales fascistas del periodista uruguayo Jorge Pacheco Areco 1968-1972 y de su sucesor Juan María Bordaberry 1972-1976 recogen la problemática apreciada en *Escuchar a Mozart*: “Gracias a Pacheco, Uruguay ha entrado definitivamente en América Latina. Hay cosas que los pueblos no pueden aprender sólo en teoría, sólo en los manuales, y una de ellas es la asunción de su dignidad. Mediante detenciones arbitrarias, mediante demostradas torturas, el gobierno actual ha tratado de sembrar el pánico en la población; indudablemente, no lo han conseguido” (Benedetti, 1970, p. 173), Bordaberry por su parte recibe la presidencia, e inmediatamente inicia una alianza con las fuerzas militares, fue en definitiva, el dictador uruguayo en potencia; mezquino y autoritario, siempre en contra de los intereses del pueblo. Bordaberry termina finalmente por ensombrecer los últimos resquicios por donde se colaba la luz de la pequeña oficina latinoamericana:

Fue precisamente en 1968 cuando Pacheco Areco inició una etapa regresiva y antipopular que asestó un golpe de gracia al Uruguay liberal. El golpe de desgracia, en cambio, se lo propinó en 1973 su sucesor Juan María Borda-Berry, al disolver las cámaras y declarar ilícita la Convención Nacional de Trabajadores. En ese lapso tuvo lugar una encarnizada lucha contra la guerrilla; rápidamente esa lucha se transformó en guerra contra el pueblo. La clase dominante aventó sus últimos escrúpulos y se lanzó a la defensa de sus privilegios. La violenta represión trajo mordazas, trajo prisiones, trajo muertes. Estudiantes, obreros y luchadores sociales fueron víctimas de vejaciones y torturas, en un increíble nivel de desprecio por la persona humana. Era difícil permanecer, ya no indiferente, sino, inactivo, ante tanta conmoción. (Benedetti, 1977b, p. 7).

Este tiempo histórico está determinado de una manera sugerente en la narración. Uruguay es el espacio general del relato. Las acciones sin embargo, transcurren en dos espacios particulares: La casa del capitán Montes, escenario armonioso, esperanzador y rodeado de luz: “Estás solo en la casa. Linda casa. Amanda fue a ver a su madre, vieja podrida y meterete, apuntás. Y Jorgito no volvió aún del Neptuno. Hijito lindo, apuntás. Estás solo, y por el ventanal del living entra la soleada imagen del jardín” (Benedetti, 1977a, p. 20, 21), y el cuartel, un espacio completamente contrario, un lugar caracterizado siniestramente, similar a los espacios recreados en la literatura del género del horror: “O cuando tuviste conciencia de que, al cabo de una sola sesión de trabajo, aquel obrerito mofletudo había quedado listo para que le amputaran el testículo. Ella no sabe nada. Incluso a veces te comenta si será cierto lo que dicen las malas y peores lenguas: que en el cuartel tal y en el regimiento cual, arrancan confesiones mediante espantosos procedimientos”

(Benedetti, 1977a, p. 19). Un lugar donde las víctimas desaparecían en la clandestinidad, sin que sus seres queridos supieran nunca de su destino y de su final.

El fenómeno de las dictaduras en Latinoamérica no dejó por fuera a la Suiza latinoamericana. Sin duda, un acontecer funesto que no sólo fue propio de Uruguay, sino, también a su vez, la radiografía histórica de varios de los países que componen esta comarca denominada América Latina (Argentina, Paraguay, Chile, Nicaragua). Aunque el autor no se preocupe por describir estos cuarteles, con la sola caracterización de los hechos que se cometen en ellos, da para que el lector imagine aquellos ignominiosos lugares.

Es interesante este contraste de espacios que también genera Benedetti en el relato. Se explica desde ese Uruguay al que su estado autoritario pretendía hacer ver externamente como una casa linda y en orden, pero en el fondo, como el mismo relato lo expresa, era un cuartel desolado, triste, nefando y miserable. Metáfora del exilio, la tortura y la muerte.

En *Escuchar a Mozart* se aprecia la situación planteada con anterioridad, y sin embargo, se nos muestra la faceta del torturador desde otra perspectiva: su vida familiar y su sensibilidad, aspectos que sin embargo, se difuminan a la hora de cumplir mecánicamente con las funciones que le asignan: torturar, desaparecer, eliminar, incluso, a su misma sangre si es necesario. Son finalmente los títeres de una función pérfida y vergonzosa para esta historia latinoamericana cargada de muertes acalladas por gobiernos fascistas, que hacen prevalecer a su clase por encima de cualquier aspecto, incluso, de la vida humana.

El capitán Montes está a cargo del trabajo sucio en su regimiento. Por la caracterización de sus acciones es un individuo dual; sanguinario y animal, pero también el jefe de un hogar armonioso, que sin embargo, se va tornando hostil para el desempeño de sus funciones. El personaje central del cuento, a quien constantemente le llegan presos cuyos delitos no se mencionan, deja percibir un proceso ilegal de detención que por la caracterización de las acciones dentro del relato, se asocia prontamente a prisiones clandestinas, y que posibilita a su vez la capacidad de vincular estos hechos a un momento histórico reconocido dentro de la historia uruguaya: la dictadura:

Sabés que el coronel Ochoa nunca te perdonará, porque fuiste vos el que una noche, entre interrogatorio e interrogatorio, le preguntó si era cierto que su hija “había pasado a la clandestinidad”... porque claro, era cierto, aquella esplendorosa piba, Aurora Ochoa, alias Zulema, había pasado a la clandestinidad y era requerida en los comunicados de las ocho, y el coronel había encontrado una frase exorcista a la que se aferraba con unción: “No me mencionen a esa degenerada; ya no es mi hija (Benedetti, 1977a, p. 21).

La justicia funciona con individuos, que en el caso particular de los relatos correspondientes a la antología *Con y sin nostalgia* del uruguayo Mario Benedetti se convierte en su antonimia total y avasallante, la injusticia. El medio se vuelve el fin, la tortura. No sabe ya el torturador que es lo que busca con ella. Acto mecánico y atroz. El no saber por qué ejecuta la barbarie hace que se posibilite la pérdida de la moral y de las ideas.

Las fuerzas del estado están explícitas dentro del relato. El hecho de mencionar rangos militares (teniente, capitán, mayor y coronel) así lo sustenta. Es el estado entonces, quien busca extraer información de todos los presos que llegan a estos regimientos subrepticios con el ánimo de acabar con grupos de personas que seguramente no le convienen al gobierno reinante, teniendo en cuenta que las fuerzas armadas de una nación se deben a éste, y dejando también servido el concepto de mandos medios que obviamente son manejados por una figura política que está por encima de ellos: “el estado”. Tanta es la presión suministrada por el gobernante que los militares terminan por no saber cuál es el objetivo de tanta tortura y desaparición clandestina de todos los individuos que llegan a sus manos: “Después de todo te enseñaron que el fin justifica los medios, pero vos ya no te acordas mucho de cual es el fin. Tu especialidad siempre fueron los medios, y estos deben ser contundentes, implacables, eficaces” (Benedetti, 1977a, p. 18).

Son personas jóvenes las que llegan a estas prisiones. Mario Benedetti usando a su particular narrador nos ofrece unas características de estos individuos que nos hacen como lectores percibir a esos representantes de la clase media siempre retratada en la narrativa de Benedetti; líderes sociales, obreros, estudiantes universitarios, académicos o pensadores: “te metieron en el marote que estos muchachitos tan frescos, tan sanos, tan decididos (vos agregarías: y tan fanáticos), eran tus enemigos, pero a esta altura ya ni siquiera estás demasiado seguro de quiénes son tus amigos” (Benedetti, 1977a, p. 18). Es en definitiva, en los jóvenes donde siempre está cifrada la esperanza en Benedetti. La juventud uruguaya siempre ha sido fundamental en sus preocupaciones:

No hace tanto tiempo que, frente a cualquier arranque juvenil, podía verosímelmente decirse: “Está bien; es el sarampión adolescente. Ya se tranquilizarán”. Y podía decirse, porque era cierto. Los jóvenes inconformistas a veces se tranquilizaban tanto que a corto plazo se convertían en brillantes ejecutivos, en prósperos latifundistas, en poderosos banqueros, en senadores ausentes, en contrabandistas de alto vuelo. Ahora, en cambio, ya no puede decirse lo mismo. Estos jóvenes de hoy (no tengo inconveniente en apostar a esa posibilidad) quieren seguir siendo jóvenes, y desde ya admiten el tremendo riesgo que podrá significar para ellos seguirlo siendo a los cincuenta o sesenta años” (Benedetti, 1970, p. 164).

Es en los jóvenes donde está depositada la posibilidad de un tiempo mejor, de hecho, no solo Benedetti lo confirma, los jóvenes con sus grandes movilizaciones, con sus ideas frescas generan la revolución, pero también por ello, constituyen la piedra en el zapato para gobiernos mezquinos y dictatoriales. Ambas posiciones están fielmente contenidas en el relato.

Dentro del relato, el Capitán Montes no tiene relaciones agradables con los demás miembros militares que componen el regimiento donde ejerce su trabajo, existe tensión, una tensión que simboliza entonces la sevicia con la que se producen las torturas, ya que ven en el preso que martirizan el símbolo de su compañero uniformado al cual desearían enormemente estarle generando el mismo dolor que le generan a esos individuos que ni siquiera conocen. Apelan sólo a su instinto animal para maltratar a todo ser humano que llegue a sus dominios generándole suplicio y dejando apreciar la magnitud del hecho histórico aquí contemplado. Finalmente esta es la base del iceberg, militares que no saben para quién y para qué ejecutan sus acciones. Idiotas útiles para una identidad que los sobrepasa. En el relato incluso, se ridiculiza el rango de ese poder animal representado en las fuerzas militares del Uruguay de Pacheco y de Bordaberry, el narrador apela al diminutivo para interiorizarlo ridiculizándolo. El militar del régimen totalitario del Uruguay de estos dos mandatos presidenciales es puesto por el narrador de Benedetti como la figura caricaturesca de este flagelo histórico: “pensar, capitán Montes, capitancito, que podías haber seguido durmiendo la siesta” (Benedetti, 1977a, p. 24). Es este mismo narrador quien lo reconviene constantemente y cada vez con más vehemencia, con sorna, con sarcasmo y con una ira bien disimulada lo ataca, lo confunde, lo lastima:

¿Hasta dónde te llevará tu sentido de disciplina, capitán Montes? ¿Te llevará a cometer más crímenes en nombre de otros? ¿A rehuir tu imagen en los espejos? ¿Hasta dónde te llevará tu sentido de disciplina, capitancito Montes? ¿A ir cancelando tu capacidad de amor? ¿A convertir tus odios en rutina? ¿O a permitir que tu rutina agreda, hiera, perfora, fracture, viole, ampute, asfixie, inmole? ¿A lograr que cada inmolación te deje más reseco, más frío, más podrido, más inerte? ¿Hasta dónde te llevará tu sentido de disciplina, capitán, capitancito? ¿Pensaste alguna vez que el sancionado Ramos y el degradado Silva acaso puedan escuchar a Mozart, o a Troilo (o a quien se le dé en los forros), aunque sea en la memoria? (Benedetti, 1977a, p. 22).

El capitán Montes es un personaje que sufre constantemente dentro de la narración los desasosiegos de esa “guerra interna” que libra su nación. Él, a su vez sufre su propia guerra interna. Es un individuo que continuamente esta inmerso en conflictos interiores. Su entorno no es armonioso, sus compañeros no son agradables y su mujer lo insta a que pida

el retiro, algo que muy adentro él también siente como necesario, sin embargo, la época en la que ejerce su oficio no es la mejor para efectuarlo. Esto elípticamente nos pone en perspectiva del momento histórico en el cual transcurre el relato. La necesidad de que los miembros de las fuerzas militares permanecieran fieles a sus instituciones: “casi rugiste de indignación y despecho, acaso porque también pensabas lo mismo, pero a quien se le ocurriría ahora pedir el retiro, algo que siempre despierta fastidiosas sospechas y aprensiones. Y además, en “época de guerra interna”, el pretexto tendría que ser tremendo, nunca menos que cáncer, desprendimiento de retina o cirrosis” (Benedetti, 1977a, p. 18, 19).

En el transcurso del relato todo va perdiendo claridad para el torturador. La moral se difumina en su totalidad, y sin embargo, el personaje central de este relato se aferra a ella con fuerza, aun a sabiendas, de que ya no existe. El torturador en el Uruguay de la época y en cualquiera de las naciones que sufrieron este flagelo en Latinoamérica, e incluso, en el hoy, puede ser cualquier persona, es un llamado para que la gente despierte del letargo y se dé cuenta en qué está contribuyendo con sus acciones. Estos monstruos no están tan lejanos de nosotros. Es muy fácil enceguecer a una masa para que posibilite la barbarie en su accionar.

La tortura en los países donde se llevo a cabo el autoritarismo por parte de sus gobernantes estuvo siempre a cargo de las fuerzas militares que eran las encargadas de este trabajo en una forma primero difícil de ejecutar, pero posteriormente, se transformaba en un ejercicio de rutina al que se acostumbraban rápidamente. Una mecánica y un desconocimiento total del por qué estas prácticas se efectuaban, y sin embargo, cotidianamente las seguían ejecutando. Los elementos de tortura que se empleaban son explícitos en la narración: La picana, instrumento a base de descargas eléctricas en cualquier parte del cuerpo y el más adoptado por el torturador. El submarino seco, bolsa plástica puesta en la cabeza de la víctima produciendo efectos de asfixia. El submarino húmedo, recipiente de agua en el suelo al cual la persona colgada de los pies descendía hasta que su cabeza entraba en él generando la sensación de ahogo. Además de las consabidas patadas y puños en la humanidad de las víctimas. Eran éstas algunas de las prácticas aberrantes que usaban los militares para extraer información de sus víctimas.

Existen otra serie de particularidades dentro de *Escuchar a Mozart* que también vale la pena mencionar. Hay en esta narración un dato particular orientado a las ideologías políticas. Tanto la izquierda como la derecha son mencionadas ambigüamente dentro del relato. El autor sabiamente las deja apreciar en la narración contraponiéndolas de una manera sugerente donde además, deja apreciar por cual de las dos alas políticas se inclina. El militar que tortura con deleite (Cardarelli) está ubicado dentro del relato a la derecha del capitán Montes, y los que decidieron no seguir cumpliendo con las órdenes de sus mandos pagando el castigo (Ramos y Silva) se encuentran alistados a la izquierda del capitán, capitancito, no obstante, dentro del relato, los presos torturados son los que verdaderamente simbolizan el ala política con la que siempre simpatizó el autor, la izquierda, extrema. Una posición que lo mantiene (aun hoy, cuando ya no está entre nosotros) atado y comprometido a la realidad de su país.

Benedetti en el relato también aparece evidente en las pausas de su narrador en segunda persona. Pausas que parece aprovechar para emitir juicios cortos que ponen al descubierto su oposición total a la barbarie que vivió su país a finales de la década del 60 y gran tramo de la década del 70, y que aparece retratada en su relato. Dichas intervenciones se hacen empleando el signo de paréntesis, y a su vez sirven como refuerzo contundente a las reconvenciones cada vez más soberbias que su narrador le hace al personaje central:

Las pocas veces en que alguien habla, pensando (*pobre ingenuo*) que eso quizá signifique el final del infierno, entonces el trabajo sucio te deja por lo menos una satisfacción mínima... Te metieron en el marote que estos muchachitos tan frescos, tan sanos, tan decididos (*vos agregarías: y tan fanáticos*), eran tus enemigos, pero a esta altura ya ni siquiera estás demasiado seguro de quiénes son tus amigos... No se lo habías preguntado con mala leche, sobre todo porque te hacías cargo de lo que representaba para Ochoa el hecho (*escalofriante para cualquier oficial*) de que la subversión se hubiera colado en su propio hogar... Pensar capitán Montes, capitancito, que podías haber seguido durmiendo la siesta, y en ese caso aún no habrías enfrentado (*quizás tendrías que enfrentarla mañana, aunque nunca se sabe cómo funcionan en los chicos las claves del olvido*) la pregunta que en este instante te formula tu hijo, sentado frente a vos en la silla negra: “¿pa ¿es cierto que vos torturás?... Vos seguís acariciando esa nuca, oprimiendo suavemente esa garganta, y luego, renunciando (*ahora sí*) para siempre a Mozart, apretás, apretás, inexorablemente...” (Benedetti, 1977a, p. 18, 19).

El aspecto de la música dentro del relato es importante, además de ser la que origina el título del cuento, cumple una función de limpieza dentro de la narración. El arte cumpliendo su función central, equilibrar. Mozart con sus sinfonías redime de cierta manera al capitán Montes con respecto a su accionar laboral. Lo controla, lo equilibra, lo

depura. En un principio son así las cosas, ya después ni siquiera Mozart le puede solucionar sus conflictos internos.

La segunda historia hace que el cuento sea concluyente. Un militar como representación de su institución es un ejemplo de desvirtualización de Dios y de la verdad: “Tu santísima trinidad estaba integrada por Dios, el comandante en jefe y la verdad... pero hace mucho tiempo que te borraste de la verdad. La santísima trinidad se redujo a una dualidad todavía infalible: Dios y el comandante en jefe. Y no es demasiado aventurado pronosticar desde ya la unidad final: el comandante en jefe a secas” (Benedetti, 1977a, p. 23). Un individuo que sólomente tortura en nombre de otros y una serie de preguntas nefastas por parte de su pequeño hijo de ocho años que hacen que se recobre por un instante, demasiado efímero, el amor. Un amor, que no obstante, se convierte en antítesis total y el militar al que se le habló al oído durante todo el relato asesina de una manera salvaje (de la misma manera con que diariamente lo hacía a desconocidos individuos) a su hijo, dejando de paso a los militares descritos como lo que han sido a través de los tiempos: vulgares ejemplos de barbarie e ignorancia disfrazadas de paz y patria: “No hay que hacer caso hijito, la gente a veces es muy mala, muy mala. ¿Entiende, hijito? Y no bien el pibe dice con cierto esfuerzo: Pero pa, vos seguís acariciando esa nuca, oprimiendo suavemente esa garganta, y luego, renunciando (ahora sí) para siempre a Mozart, apretás, apretás inexorablemente, mientras en la casa linda y desolada sólo se escucha tu voz sin temblores: ¿Entendiste, hijito de puta?” (Benedetti, 1977a, p. 25).

Con la segunda historia se muestra la cruda realidad histórica atravesada en el Uruguay de Pacheco y de Bordaberry, gobernantes opresores con ideas fascistas en un escenario geográfico que nunca necesitó de ellas y en el que no se salvaron ni siquiera las familias de los militares encargados de la desaparición de los “subversivos”, nombre con el que llamaban a los que increpaban al estado reclamando el respeto por sus derechos. Desde esta perspectiva, además, *Escuchar a Mozart* se nos revela como un relato paradójico. Los militares y sus hijos puestos en bandos opuestos. Los primeros acabando con su linaje desaparecían a los segundos. Una increíble verdad en una América Latina en la que los escritores comprendieron hace mucho tiempo que la realidad superó la imaginación, como lo decía el mismo Gabriel García Márquez en la ceremonia en que recibiera el Premio Nobel de literatura en el año 1982:

Es una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada una de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable. Pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad (2011a, p. 3).

4.2 *Pequebú*: La tortura y la muerte como realidad ineluctable de las dictaduras en América Latina

“Todo pasa y todo queda.
Pero lo nuestro es pasar”.
Antonio Machado

En *Pequebú*, la historia particular de los individuos en el Uruguay de la dictadura pudo haber empezado en cualquier lado; en la universidad, en el barrio, en la escuela, en fin. En el caso particular de *Pequebú*, todo se originó en la barra del café que solía frecuentar. Vicente era su nombre original; amante de los versos de Machado, siempre enamorado de la literatura, cargaba constantemente libros bajo el brazo. Los amigos empezaron a llamarlo el pequeño burgués, por aquello de los textos y de lo instruido que era en el campo de las letras. Escribía poemas y cuentos en los que paradójicamente nunca aparecían como personajes centrales los obreros de la clase popular (Vicente era representante de ésta), cosa que le criticaban Eladio y Raúl, sus compañeros de militancia en el café, a lo que él contestaba, que era demasiado el respeto que les profesaba como para intentar involucrarlos en los textos que creaba. Los tiempos de la represión empezaron a llegar.

La narración inicia cuando ya Vicente, alias “*Pequebú*” (diminutivo de pequeño burgués), está en alguno de los cuarteles empleados por los militares uruguayos para someter a los detractores del gobierno dictador a torturas inhumanas. Benedetti en *El país de la cola de paja* señala con respecto a esta situación lo siguiente:

Gracias al Sr. Pacheco, el país tiene verdaderos campos de concentración. También tuvimos nuestro primer aislado, el joven evangelista José María Latorre; después renunció al asilo, pero en la carta-garantía que le entregó el encargado de negocios de México, Sr. Pedro Izunza, consta la increíble frase del ministro de relaciones exteriores, Sr. Venancio Flores (“No existe requerimiento judicial o policial de ninguna especie, por lo cual está usted en condiciones de gozar de su libertad y derechos con las amplias garantías que otorgan la constitución y las leyes de esta república a sus ciudadanos”) que se convierte en la primera confesión pública, a nivel gubernamental, de que la inocencia total no impide, en este Uruguay 1969, que un ciudadano sea torturado física y moralmente (Benedetti, 1970, p. 174).

A la mente de Vicente empiezan a acudir todos aquellos recuerdos de ese pasado que evoca en las proximidades de la muerte. Un caso similar vivió su creador, pero desde el plano del exilio. Al respecto, el mismo Benedetti afirma:

Mis nostalgias en el exilio no son profesionales. Extraño mucho más las calles de mi ciudad, la cotidiana militancia de mis compañeros, algún café en el que solía sentarme a media tarde, y si llovía a cántaros, mejor aún. En realidad no tendría inconveniente en cambiar dos Shakespeares y tres Balzac por un atardecer en Malvin, mirando como las olas se rompen y vuelven a romperse en las rocas. Tampoco tendría inconveniente en cambiar todo Toynbee por un vistazo a la vía láctea montevideana, que no sé por qué es allí más luminosa que en ninguna otra parte, y hasta (esto ya es el colmo) cambiaría un “Fausto” en primorosa edición alemana, por echarle una ojeada al Palacio Salvo, edificio monstruoso si los hay, churrigueresco del subdesarrollo, que de tan horrendo ya me parece hermoso (1995, p. 46, 47).

De esta manera, se aprecia cómo el exilio en Benedetti, representa lo mismo que la muerte en Vicente, su personaje creado en el cuento *Pequebú*. La anterior es una observación justificada haciendo analogía entre la producción textual y el evento histórico del cual fue protagonista el autor.

El recuerdo es lo que anestesia el dolor de Vicente, la tortura a la que es sometido durante un tiempo que aunque corto para un ciudadano del común, es eterno para el torturado. Maquinarias estatales mecánicas (la picana) y manuales (los submarinos: el húmedo y el seco, el caballete y hasta las mismas patadas militares), son esenciales para que el torturador emplee el medio para sacar información del torturado; nombres, direcciones, números telefónicos. Información que al no ser extraída por el torturador, orienta la práctica de la tortura más hacia el medio que hacia el fin. La conciencia reflexiva del torturador opera como en *Escuchar a Mozart*. Es su práctica cotidiana, aunque ya ha olvidado cuál era la verdadera finalidad de ésta.

La dictadura en Uruguay, como en Argentina, arremetió directamente en contra de artistas e intelectuales. Vicente, en el cuento, sin duda es un representante homogéneo de este conjunto; un universitario: “Gracias al presidente, o quizá a su ministro de cultura, la Universidad es bloqueada como si se tratara de una isla maldita” (Benedetti, 1970, p. 174). Su creador, tampoco es ajeno a este conglomerado: “Por motivos fácilmente comprensibles (más y mejores oportunidades de obtener un aceptable nivel de cultura) la mayoría de estos creadores han surgido de la clase media o de la pequeña burguesía; la previsible consecuencia es que siempre hay militantes políticos que los miden con inevitable

desconfianza, y así el calificativo de *pequeño burgués* aflora casi cotidianamente para caracterizar a un escritor, a un pintor, a un universitario” (Benedetti, 1995, p.77).

Vicente, con su particular sobrenombre, vive en carne propia el drama de la tortura por pertenecer a uno de los grupos más perseguidos por los militares, los intelectuales, estudiantes, artistas o académicos que por el hecho de pensar constituían una amenaza latente para los gobiernos fascistas de sus naciones. *Pequebú* nos muestra constantemente una temporalidad no lineal. En Vicente existe un drama presente del que se escapa constantemente dentro de la narración gracias a la remembranza, evocando ese pasado bello que lo mantiene vivo y fiel a sus compañeros de militancia en el café, no obstante, nuevamente regresa a su suplicio, la cámara donde es martirizado. En esa serie temporal se desarrolla la narración. Vicente termina en este espacio clandestino de tortura el día en que; dice textualmente el cuento: “y nada más. Porque llegó Raúl casi corriendo. El horno no estaba para bollos. La represión se había puesto dura. La cana se había llevado a Eladio: lo levantaron a la salida de clase. Una semana después alguien trajo el chisme de que Eladio había aflojado, pero él no lo creyó (Vicente), ni siquiera ahora lo cree” (Benedetti, 1977a, p. 56). Este apartado del cuento deja ver el oficio de los compañeros de la barra (universitarios): “Paradójicamente, es el enemigo quien a menudo se encarga de avalar la actitud de un intelectual, cuando ante una opinión escrita o ante un producto artístico, incluso ante un liderazgo social, responde con una acción contundente, digamos la prohibición o el despido, el obligado exilio o la amenaza, la prisión o el secuestro, la tortura o el asesinato” (Benedetti, 1995, p. 77).

La consecuencia de ser un detractor de la dictadura, como el caso del autor y de su personaje, y además de ello, de ser un intelectual, desencadena la desconfianza de los grupos políticos que tienen el poder, lo que algunos suelen llamar la sospecha de la sospecha: “cuando las más oscuras fuerzas llegan a ese convencimiento en determinada etapa de una transformación posible, entonces no vacilan en pagar un evidente precio político en su arremetida contra los creadores y las formas del arte” (Benedetti, 1995, p. 78). Benedetti valiéndose de un narrador en tercera persona es enfático en afirmar su posición ideológica, notándose en su tono el desdeño radical que le representan las fuerzas del estado. Además, en esta construcción estética se aprecia en el escritor uruguayo un

llamado a todos esos países latinoamericanos subdesarrollados a tener conciencia de su precaria situación histórica:

Situación histórica precaria ya que se desconocen las profundas bases estructurales que posee, se ignora que la norma positiva de cultura no puede ser la del dominador, a riesgo de continuar indefinida e inevitablemente en su condición alienada. Tiene que ser producto de una constelación de valores y principios emanados de la actividad creadora de una conciencia revolucionaria que opera a partir de la negación, generalmente dolorosa, de convicciones muy arraigadas y de mitos enmascaradores (Benedetti, 1995, p. 50).

La historia la cuentan los ganadores, parece ser el postulado de Benedetti, y el escritor es el profeta que ata los cabos dejados por la historia como en el caso del film del argentino Luis Puenzo *La historia oficial* cuando el catedrático de lenguaje le afirma a la profesora de sociales que la literatura siempre se encuentra con la historia.

El cuento *Pequebú* nos muestra en la segunda historia la relación directa con un episodio histórico ya determinado y todo lo que lo rodeó: el drama de los torturados, la desesperanza, la evocación de los recuerdos, la pérdida de conciencia del estado, la barbarie, la muerte. Todas estas, características de una dictadura reaccionaria, acontecimiento éste sucedido en distintos países de Latinoamérica:

En la literatura que se escribe hoy en América Latina, hay una creciente influencia de la realidad. A veces uno tiene la sensación de que una novela tan irremediamente europea como “La jalousie”, de Robe-Grillet, a pesar de su fanático inventario de lo inanimado (dedica varias páginas a un insecto aplastado pero no menciona siquiera la Argelia en que presumiblemente transcurre), se halla más desconectada de la realidad que un cuento inocultablemente fantástico como “La casa tomada”, de Cortázar, ya que este relato podría representar algo así como el Dunkerque de una clase social que poco a poco va siendo desalojada por una presencia a la que no tiene el valor de enfrentar. Es demasiado absorbente nuestra realidad como para que no influya en nuestros escritores (Benedetti, 1995, p. 54, 55).

Benedetti fue un escritor comprometido con su nación desde sus inicios hasta su muerte en el año 2009. Su posición siempre fue la misma a nivel político: “América nos interesa después de esa fecha (la dictadura), y también nos concierne y nos importa la América del futuro” (Benedetti, 1995, p. 54), siguiendo de esta manera la línea ideológica de otro grande, José Martí.

Vicente, el personaje del cuento de Benedetti, da testimonio de pundonor y de honestidad ante sus compañeros que aunque ausentes no traiciona, además de ello, nos ayuda como toda la literatura que concatena los episodios históricos significativos de una nación, a no ser una América sin memoria, como lo decía Carlos Fuentes, citado en uno de los ensayos de Benedetti: “La vieja obligación de la denuncia se convierte en una

elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (1995, p. 56).

Vicente finalmente va a imponer su juego, morir es ganarle al enemigo sin ideas. En el epílogo del cuento se anuncia; “ya no tiene músculos, ni nervios, ni tendones, ni venas, ni pellejo, solo una náusea gigante, y sabe que vomitará todo, menos los nombres, domicilios y teléfonos que el otro reclama. Ellos pueden ser los dueños de toda esa maquinaria de tortura pero él es dueño de su negativa y de su silencio” (Benedetti, 1977a, p. 57). En este aparte se acentúa lo que ocurrirá: la última batalla como lo dice Vicente: “Solo hay algo que le trae un poquito de amargura con este triunfo y es la certidumbre de que los muchachos jamás se enterarán de que Pequebú, va a morir sin nombrarlos. Ni a ellos, ni a Machado” (Benedetti, 1977a, p. 58). De esta manera, Vicente gana la batalla después de la muerte. En Benedetti, también hay triunfo después del exilio, después de su arduo trabajo con las palabras, son sus obras literarias publicadas, que es cuando se logra una victoria certificada con tinta y papel acerca de episodios históricos que otros por conveniencia prefieren callar, no contar; “el arte verdaderamente revolucionario es el que, por estar al servicio de las luchas populares, trasciende el realismo, al que, más que reproducir la realidad, le interesa imaginar los actos que la superen” (Benedetti, 1995, p. 72). Para citar nuevamente a Machado, pero ya no bajo la influencia que generó en Vicente, sino, más bien, la que propició en Benedetti: “Antonio Machado le hizo decir a Juan de Mairena que “después de la verdad nada hay tan bello como la ficción”. Digamos parafraseándolo, que después de la acción real nada hay probablemente tan bello como la acción inventada. Este *después* es particularmente válido en nuestra América de héroes anónimos y paisaje alarmante, de signos clandestinos y mitos candorosos” (Benedetti, 1995, p. 80).

4.3 *Compensaciones*: El dilema de la sangre en torno al caos político afrontado en la dictadura uruguaya

“Que pese a haber vivido bombardeado por la misma publicidad que a todos nos dice que lo importante es el consumo, que lo que importa es generar riqueza (monetaria), y que la globalización y el libre mercado son el único camino que nos queda por delante, sigo pensando que nada de esto es cierto. Que el Che Guevara fue un proyecto de cambio y no sólo una camiseta, que el fútbol era un hermoso deporte muchísimo antes de ser un gran negocio, y que no todos en el mundo son de derechas”.

Mario Benedetti

Compensaciones es un relato narrado en forma elíptica. La historia de la superficie nos muestra a dos hermanos que aunque crecen juntos, al ingresar a la universidad se dividen en cuanto a ideologías políticas. Izquierda y derecha respectivamente. Pedro Luís y Juan Tomás son los personajes centrales de este relato, hermanos con rasgos físicos muy similares, pero que sin embargo, no eran mellizos, pues el primero le llevaba un año al segundo. Una misma formación tanto en el colegio como en sus proyecciones profesionales en la universidad. Ambos deseaban estudiar arquitectura y hasta antes de su división siempre fueron muy unidos y solidarios el uno con el otro. Un cuadro descrito armónicamente por Benedetti, por lo menos en el primer párrafo del cuento.

Es la universidad entonces el foco ideológico que genera la división entre los pensamientos de los dos hermanos marcando el giro importante en el relato. Es el escenario donde las influencias diversas de índole político empiezan a hacer mella en los dos personajes, originando un distanciamiento abismal entre los dos en cuanto a las maneras de ver la realidad de su nación en el transcurrir del momento histórico que se aprecia sugerente en el relato, pero que, definitivamente, se orienta al Uruguay de Pacheco y de Bordaberry.

Compensaciones es un relato político, su hilo narrativo lo deja explícito: “Sólo al entrar en Facultad sus caminos se bifurcaron, y fue por causas políticas: Pedro Luís tomó hacia la izquierda, Juan Tomás hacia la derecha” (Benedetti, 1977a, p. 82). El episodio histórico que recrea queda a la luz, lo acaecido en Uruguay para la época que retrata el relato está puesto de una manera directa, esto, junto a su cortedad narrativa hacen que sea una construcción estética que puede llegar a interpretarse como un opúsculo panfletario, sin embargo, un relato como *compensaciones*, de cuyos personajes se puede decir claramente que son producto de la imaginación de su autor, así como la ubicación espacial inespecífica y el tiempo histórico jamás mencionado, dejan en claro la estética narrativa del uruguayo

constituyendo el cuento como una pieza literaria y no como un discurso panfletario. El mismo Benedetti argumenta en torno a su literatura lo siguiente: “Como escritor de intención política, no me propongo que tales textos dejen de ser literatura. Su primera vigencia debe ser por lo tanto la literaria. Y si cualquiera de estos textos no alcanza a cumplir con ella, no pasará a ser automáticamente un buen panfleto, sino más bien un producto literario malogrado” (Benedetti, 1977b, p. 9).

El compromiso político del autor con su país es innegable. Uruguay, en su etapa histórica nefasta fue la inspiración de su literatura. Los cuentos contenidos en *Con y sin nostalgia* en su totalidad, tienen un notable contenido político, algunas veces oculto, otras tantas muy evidente, y sin embargo, son construcciones estéticas que corresponden totalmente al arte literario.

Compensaciones es una radiografía de la crisis interna que afrontó como nación la Suiza latinoamericana. Las dos caras de una moneda representadas dentro del relato en cada uno de los dos hermanos quienes empiezan a simbolizar profundamente dos militancias políticas opuestas en el Uruguay de la dictadura: “pero ni uno ni otro se limitaron a opinar, sino que se lanzaron de lleno a las respectivas militancias. Juan Tomás empezó vinculándose a ciertos grupos de agitadores anticomunistas; Pedro Luís, a un movimiento clandestino de extrema izquierda” (Benedetti, 1977a, p. 82).

La segunda historia está anclada en la dictadura uruguaya, es la historia misma. Estos gobiernos fascistas siempre vieron en los intelectuales individuos que por el hecho de pensar constituían un obstáculo enorme en su caminar aberrante, por eso la universidad, escenario importante en este relato es un espacio de visión de mundo vital, que por ende, es atacada por el sistema opresor. Uruguay lo vivió:

Es cierto que la arremetida contra la cultura no comenzó exactamente ahora. Las luchas que ha tenido que librar la Universidad en la última década forman parte de esa embestida. Pero también es cierto que en ninguna época del pasado se ha dado una situación tan dura como la actual. Como se sabe, son varios los artistas e intelectuales detenidos; hay librerías que han sido allanadas o que han sufrido atentados; es larga la nómina de escritores y periodistas que han sufrido allanamientos; ha habido agresiones contra actores, clausuras temporales de imprentas, atentados con bombas contra las casas de escritores y periodistas, se ha pretendido establecer una censura municipal a la actividad de teatro, y hasta se ha ejercido presión para que cierta obra baje de cartel (Benedetti, 1977b, p. 21, 22).

Como parte de la emergencia de la segunda historia es interesante mostrar cómo es el hermano mayor el que se orienta por una postura política de izquierda, en tanto que su

hermano menor se inclina por el ala opositora, la derecha. Esta situación dentro del relato es la ventaja del pensamiento sobre la insensatez. Juan Tomás, el hermano menor, abandona sus estudios para integrarse de lleno a su ala política. Toma la decisión de no seguir pensando, en tanto que Pedro Luís, el hermano mayor sigue con su vida académica. Benedetti, hace que el personaje que encarna al hermano mayor siga fiel a la dinámica intelectual en la dictadura, en contraposición de la otra cara; burda e ignorante: “Juan Tomás abandonó los estudios y se incorporó formalmente a los planteles policiales. Con frecuencia le llegaban a Pedro Luís noticias de que su hermano era responsable y ejecutor de torturas varias” (Benedetti, 1977a, p. 83).

Entre los espacios narrativos recreados dentro del relato, además de la universidad, sobresalen dos, la casa paterna donde vivían los dos hermanos y el lugar de trabajo de Juan Tomás, “La oficina”. El primero es la metáfora del Uruguay de la época, ya que al igual que el país, la casa paterna servía como techo donde convivían simpatizantes de causas políticas distintas. El segundo lugar, la “oficina”, espacio que se recrea como lugar de trabajo de Juan Tomás, y que, casualmente es puesta dentro del relato entre comillas para disimular la verdadera función que se desempeñaba en el lugar (los cuarteles clandestinos siempre estuvieron bien disfrazados).

La casa donde vivían Pedro Luís y Juan Tomás era un sitio en el que se acordaba tácitamente no tocar temas relacionados con sus distintas posturas políticas para que los problemas no se presentaran, no obstante, fue precisamente en un almuerzo familiar donde empieza a desatarse el hecho crucial en este relato. Juan Tomás aprovecha un descuido de su hermano y le aplica un somnífero en la cerveza después del almuerzo. Pedro Luís duerme su acostumbrada siesta y cuando despierta descubre que su ropa no está en su armario. Estrategia sucia de su hermano menor. El título del cuento apunta a la casi verídica suposición que el autor plantea en el final del cuento. Pedro Luís matará al jefe de su hermano quedando empatado con este último por haberse infiltrado en su grupo de extrema izquierda.

Con esta situación expuesta en el relato, el autor uruguayo deja a Juan Tomás como el personaje negativo en la narración. Una política de derecha personificada en el torturador que somete al intelectual, su víctima por medio de artimañas y posteriormente mediante procedimientos de vejación humana para extraerle información: “Cada vez parece más

claro, por ejemplo, que un gobierno como el nuestro le teme más a la verdad que a los cocteles molotov; y si le teme a la llamada “subversión” es quizá por la sospecha de que ésta ponga verdades en circulación. Desde su punto de vista más bien feudal, no deja de tener sus razones, ya que en este momento la mera y despojada verdad puede convertirse en un elemento francamente subversivo” (Benedetti, 1970, p. 167). Sin embargo, dentro del relato se ofrece al lector una merecida compensación. Pedro Luís acude a la misma triquiñuela de su hermano y haciéndose pasar por éste se infiltra en los despachos policiales seguro de su objetivo, el jefe de su hermano menor, con quien finalmente queda a solas y se genera la suposición que el autor no se preocupa por consumir.

En este epílogo fatal se observa nuevamente cómo es el ala política de la derecha quien inicia el conflicto, la que busca mediante artimañas la información. El ala política de la izquierda simplemente defiende sus ideas y principios que en últimas son los derechos de un ciudadano del común.

El autor uruguayo, empleando un narrador en tercera persona saca adelante la lucha de la izquierda desde la literatura sin involucrarse directamente en posturas políticas aunque sabiéndose que por su vida era un militante asiduo de la que más defendió dentro del relato, por ello su exilio.

Finalmente, el cuento nos ofrece la compensación, un empate, que, históricamente se tradujo en victoria, puesto que el discurso autoritario de la época no se prolongó por largo tiempo en este país latinoamericano:

Un poeta alemán del siglo XIX escribió esta frase aparentemente inofensiva: “La ancianidad pondera y mide; la juventud dice: así es”. Eso es lo que dicen los muchachos y muchachas de este país. Pero lo insólito es que no lo dicen con palabras, sino con actitudes. El poder esgrime, mientras tanto, esa arma de doble filo que es la censura, y corta aquí, bota allá. Todo para demostrar que *así no es*. Pero la juventud dice: *así es*. La pulseada todavía está reñida. Yo tengo mi pronóstico. ¿Ustedes no? (Benedetti, 1970, p. 164, 165).

CONCLUSIONES

El género cuento como medio para la reinterpretación crítica de la realidad

Sin duda alguna que el género del cuento es una de las manifestaciones artísticas mejor logradas en Latinoamérica. Además de la gran variedad temática que pueden contener los relatos originados en estas latitudes, es también relevante apreciar la técnica y la estilística empleada por los distintos creadores que les dan vida.

Durante el siglo XX, en Latinoamérica, el cuento fue concebido para explorar una realidad que definitivamente fue vertiginosa, convulsionada y diversa. Características éstas que le sirvieron a los escritores para recrear estéticamente una realidad circundante en todos los aspectos, aprovechando las posibilidades de índole formal que posee este género: “El cuento parece ser el género natural de la humanidad por su incorporación espontánea a la vida cotidiana” (García Márquez, 2011b, p. 2). En el corpus escogido para esta investigación determinadamente existen elementos en común, categorías que le son propias a Latinoamérica y que son ineludibles a la hora de una construcción estética en estas geografías. Resulta no sólo interesante sino muy importante abordar la creación literaria de estos autores simultáneamente con las tesis que la misma práctica va generando en América Latina.

Por otro lado, es importante apreciar que el mundo que comparten los escritores analizados es el del compromiso con un momento histórico determinado de la realidad latinoamericana. En los relatos de los tres autores estudiados existen dos lecturas, ambas se sostienen dejando contemplar desde esta panorámica una metáfora enorme de la realidad.

La transformación de la narrativa latinoamericana es una amalgama de creación literaria relacionada con una seria reflexión crítica por parte de los escritores. Nuestra realidad latinoamericana es descomunal, por ende, amerita una reflexión crítica propia de esta región de América. Nuestras dificultades expresadas literariamente en el papel solamente dan lugar a un análisis desde el entender latinoamericano en todas sus magnitudes, solo así, se puede llegar a establecer un nexo fiel entre la creación literaria y *La soledad de nuestra América* como el mismo Gabriel García Márquez lo hiciera ver en su

discurso pronunciado para la aceptación del premio nobel de literatura en Suecia en el año 1982:

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros (latinoamericanos) que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos nacionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con la que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos solo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios (2011a, p. 3).

Aunque para muchos el siglo XX y con él, “Cómala”, “Macondo” o el mismo Montevideo ficcional hayan cumplido su ciclo y aún no se haya realizado su duelo, sus creadores han trascendido a la contemporaneidad y nos siguen exigiendo una conciencia del tiempo, de los escenarios y de los hechos. La realidad atesora cada una de las ficciones inventadas.

En los tres autores la ficción narrada en sus cuentos tiene a la realidad como un elemento vital, y sin embargo, es en las estrategias literarias de tipo textual de este género, donde como decía Sarlo: “puede descubrirse también cual es el lugar de lo figurado, de lo simbólico y de lo imaginario; la construcción de universos ficcionales no informa sólo sobre lo que esos universos representan sino que las relaciones formales que articulan la construcción pueden explicar y ser explicadas en un sentido socio-histórico” (1990, p. 6).

Estos cuentistas latinoamericanos, como lo señala Gabriel García Márquez “han tenido que pedirle muy poco a la imaginación” (2011a, p. 2). Su desafío ha radicado más en el coherente andamiaje de tipo formal y estético para hacer creíble esta realidad. Esas estrategias literarias que no la hagan quedar tan inverosímil como si se contara realmente como ocurrió. Ellos mismos apoyan esta idea al pronunciarse:

Juan Rulfo manifiesta: “En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación” (2011, p. 1).

García Márquez acota: “Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he

podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a transponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real” (2011c, p. 4).

Mario Benedetti complementa: “En la literatura que se escribe hoy en América Latina, hay una creciente influencia de la realidad. Ésta es demasiado absorbente como para que no influya en nuestros escritores” (1995, p. 54, 55).

En un continente donde la realidad logra vencer con avasallante ventaja a la imaginación, la tarea de nuestros creadores es concebir construcciones artísticas que posibiliten la trascendencia al dejar con ellas un testimonio inteligente del tiempo que les correspondió vivir. Como mejor lo diría Gabriel García Márquez: “En síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible” (2011c, p. 5).

REFERENCIAS

- Academia de ciencias de la URSS. (1981), “Reforma agraria en México: Objetivos y realidad”, en *México. Historia, cultura y desarrollo contemporáneo. Tomo II*, Moscú, Ciencias sociales contemporáneas
- Arguedas, J. (2003), “Rulfo y Arguedas: Apuntes sobre una amistad” {en línea}, disponible en <http://www.proceso.com.mx/?p=262450>, recuperado: 10 de enero de 2012
- Benedetti, M. (1970), *El país de la cola de paja*, Montevideo, Arca
- . (1977a), *Con y sin nostalgia*, México D.F, Siglo XXI editores S.A
- . (1977b), *Letras de emergencia*, México D.F, Nueva imagen S.A
- . (1995), *El ejercicio del criterio*, Bogotá, Plaza y Janes
- . (2004), “Un mundo de paciencia y asco”, en *memoria y esperanza. Un mensaje a los jóvenes*, Bogotá, Alfaguara S.A
- Blanco Aguinaga, C. (2009), “Introducción” {prólogo}, en Rulfo, J., *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, pp. 11-29
- Carpentier, A. (2003), “Problemática de la actual novela latinoamericana. Capítulo 5. Teoría de los contextos” en *Los pasos recobrados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 128-138
- Celorio, G. (2012), “Identidad y lengua en la creación literaria”, {en línea}, disponible en http://congresosdelalengua.es/rosario/mesas/celorio_g.htm, recuperado: 19 de enero de 2012
- Escobar, A. (2012), “Violencia ¿generadora de una tradición literaria?”, en Rodríguez, J. (Dir.), *Novela colombiana*, {en línea}, disponible en www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm, recuperado: 18 de enero de 2012
- Fals Borda, O; Guzmán, G y Umaña, E. (2010), *La violencia en Colombia. Tomo I*, Bogotá, Alfaguara S.A
- Fuentes, C. (1980), *La nueva novela hispanoamericana*, Ciudad México: Cuadernos de Joaquín Mortiz
- García Márquez, G. (1978), *Los funerales de la mamá grande*, Barcelona, Plaza y Janes

- García Márquez, G. (2011a), “La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del premio Nobel 1982”, {en línea}, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmnobel.htm>, recuperado: 28 de noviembre de 2011
- . (2011b), “¿Todo cuento es un cuento chino?”, {en línea}, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm4.htm>, recuperado: 28 de noviembre de 2011
- . (2011c), “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe”, {en línea}, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm7.htm>, recuperado: 28 de noviembre de 2011
- “La otra cara de Juárez” (2012), {en línea}, disponible en <http://www.taringa.net/posts/info/9785676/La-otra-cara-de-Benito-Juarez.html>, recuperado: 21 de enero de 2012
- Martí, J. (1887), “Walt Whitman. Crónicas y ensayos”, en el *Periódico Partido Liberal*, Nueva York
- Meyer, J. (2004, mayo), “Juan Rulfo habla de la cristiada”, en *Letras Libres*, pp. 54-56
- Ocampo López, J. (1994), “La consolidación nacional”, en *Historia básica de Colombia*, Bogotá, Plaza y Janes, pp. 235-384
- Piglia, R. (2000), “Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias”, en *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, pp. 103-111, Academia de ciencias, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>, recuperado: 24 de noviembre de 2011
- Restrepo, L. (1985), “Niveles de realidad en la literatura de la “violencia colombiana”, en Sánchez, G., *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá, Fondo editorial CEREC, pp. 117-169
- Rofé, R. (2007), “Introducción. Un clásico de las letras mexicanas” {prólogo}, en Rulfo, J., *Pedro Páramo*, Barcelona, Planeta, pp. 9-30
- Rulfo, J. (2009), *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra

- . (2011), “El desafío de la creación”, {en línea}, disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rulfo1.htm>, recuperado: 28 de noviembre de 2011
- Sarlo, B. (1990), “Historia y Literatura” en *La III jornada nacional del comité internacional de ciencias históricas*, {en línea}, disponible en http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/10/sarlo-literatura_ehistoria.pdf, recuperado: 20 de abril de 2011
- Silva Herzog, J. (1986), *Breve historia de la Revolución Mexicana. La etapa constitucionalista y la lucha de facciones*, México D.F, Fondo de cultura económica
- Torres Restrepo, C. (1966, septiembre-diciembre), “Canal burocrático”. La violencia y los cambios sociales”, en *La Gaceta*, año III, núm. 16 y 17
- Vargas Llosa, M. (1971), *García Márquez historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Barral editores

BIBLIOGRAFÍA

- “Conflicto armado en Colombia” (2012), {en línea}, disponible en [http://es.wikipedia.org/wiki/Conflicto armado en Colombia#Historia](http://es.wikipedia.org/wiki/Conflicto_armado_en_Colombia#Historia), recuperado: 21 de enero de 2012
- “La fiesta en Rulfo” (2012), {en línea}, disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/presencia.htm>, recuperado: 8 de enero de 2012
- “La otra cara de Benito Juárez” (2012), {en línea}, disponible en <http://www.taringa.net/posts/info/9785676/La-otra-cara-de-Benito-Juarez.html>, recuperado: 21 de enero de 2012
- “Las muchas traiciones de Juárez” (2012), {en línea}, disponible en <http://www.mexicoarmado.com/historia-de-mexico-arte-y-cultura/20342-las-muchas-traiciones-de-juarez.htm>, recuperado: 21 de enero de 2012
- Machado, A. (2011), “Todo pasa y todo queda”, {en línea}, disponible en http://www.literato.es/todo_pasa_y_todo_queda_machado, recuperado: 20 de noviembre de 2011
- Universidad de México (2006), “Críticas al gobierno de Benito Juárez”, {en línea}, disponible en <http://noticias.universia.net.mx/vidauniversitaria/noticia/2006/03/22/71533/hacen-criticas-juarez.pdf>, recuperado: 21 de enero de 2012
- Vidal, A. (2012), “Juan Rulfo”, {en línea}, disponible en <http://sololiteratura.com/rul/rulensellano.htm>, recuperado: 18 de enero de 2012