

Université de Montréal

***La violence du récit ou le récit de la violence:
Articulation de la violence narrative
dans "La traición de Rita Hayworth"
et "L'avalée des avalés".***

Par :
Hernan Fernandez-Meardi

Mémoire présenté à la Faculté des Études Supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en Littérature comparée (M. A.)

Département de Littérature comparée
Faculté des arts et sciences
Université de Montréal

Décembre 2002

©Hernan Fernandez-Meardi, 2002



PR
14
U54
2003
v.019



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**Université de Montréal
Faculté des Études Supérieures**

Ce mémoire intitulé :

**La violence du récit ou le récit de la violence:
Articulation de la violence narrative
dans "La traición de Rita Hayworth"
et "L'avalée des avalés".**

Présenté par:

Hernan Fernandez-Meardi

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

**Wladimir Kryszynski(Université de Montréal)
président-rapporteur**

**Terry Cochran (Université de Montréal)
directeur de recherche**

**Jose Antonio Gimenez Mico (Université Concordia)
membre du jury**

Mémoire accepté le :18 juin 2003.....

“Es preciso mantener la superficie de la conciencia – la conciencia es una superficie – limpia de cualquiera de los grandes imperativos. ¡Cuidado incluso con toda palabra grande, con toda gran actitud! [...] En mí recuerdo falta el que yo me haya esforzado alguna vez, -no es posible detectar en mi vida rasgo alguno de lucha, yo soy la antítesis de una naturaleza heroica. Querer algo, aspirar a algo, proponerse una finalidad, un deseo- nada de eso lo conozco yo por experiencia propia. Todavía en este instante miro hacia mi futuro -¡Un basto futuro!- como hacia un mar liso: ningún deseo se encrespa en él. No tengo el menor deseo de que algo se vuelva distinto de lo que es; yo mismo no quiero volverme una cosa distinta. Pero así he vivido siempre”.

Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*.

“Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz”.

Jorge Luis Borges, *Obras completas*.

kré	Il faut que tout	puc te
kré	soit rangé	puk te
pek	à un poil près	li le
kre	dans un ordre	pek ti le
e	fulminant.	kruk
pte		

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

ÍNDICE

SOMMAIRE	V
1. INTRODUCCIÓN:.....	1
2. VIOLENCIA Y LITERATURA:	3
3. VIOLENCIA Y CULTURA	25
4. VIOLENCIA E INFANCIA	37
5. VIOLENCIA Y NOVELA:.....	52
6. L'AVALÉE :	65
7. LA TRAICIÓN:	76
8. CONCLUSIÓN:	95
BIBLIOGRAFÍA	97

SOMMAIRE

Depuis la modernité du XVIII^e siècle, la violence a été considérée comme le principal ennemi de la civilisation, de l'humanisme, de la culture et de la société. Néanmoins, chaque acte fondateur, qu'il soit politique ou culturel, exécutif ou symbolique, implique des éléments violents et une rupture vis-à-vis l'ordre établi. Dans ce mémoire, j'examine les enjeux de la violence dans les environnements inhérents à la littérature. En ce sens, on va chercher tous les éléments nécessaires à la compréhension de la violence dans la littérature, la culture et l'enfance pour ensuite amorcer une réflexion sur la violence comme moteur de la narration dans le récit littéraire. Dans cette optique, j'analyse deux romans caractérisés par la violence à la fois au niveau du discours, de la représentation et des personnages.

Le choix des romans : *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme et *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, est dû à la manière significative dont ils articulent la violence. D'abord, le fait que dans les deux romans les protagonistes soient des enfants permet d'établir un rapport entre la violence et la fondation, en ce qui concerne au passage de l'ordre naturel au social. Ensuite, suivant une perspective contextuelle, on peut y voir au moins deux problématiques qui s'imposent. Premièrement, il s'agit des romans qui engendrent des discours contestataires critiquant l'ordre social en prenant la famille comme figure centrale du récit. Deuxièmement, on peut observer que ces romans remettent

constamment en question les notions d'autorité et de vérité tout en imposant en contrepartie les attitudes de résistance et rébellion.

Ce travail a pour but d'analyser ces deux romans du point de vue des effets de l'idée de violence, de la façon dont les textes la présentent, et le rôle que cette idée joue comme moteur de la narration pour ainsi dégager les enjeux les plus significatifs de la violence dans le texte littéraire. En fin de compte, mon propos a été celui d'esquisser une perspective différente sur le rapport étroit qui existe entre la violence représentée dans la fiction littéraire et son possible lien avec le discours culturel.

Mots clés : violence, textualité, *L'avalée des avalés*, *La trahison de Rita Hayworth*, culture.

ABSTRACT

Violence, since the triumph of humanist values in the 18th century, has been viewed as the principal enemy of civilisation, humanism, culture and society. Yet each act of foundation be it political or cultural, executive or symbolic, entails violent elements and a break with the established order. In this thesis, I examine the stakes of violence in environments that are inherently literary. I will therefore seek out all elements necessary for the understanding of violence in literature, culture, and childhood in order to embark on a reflection about violence as a motor of narration in the literary text. In this perspective, I analyse two novels characterised by violence at the discursive level as well as in the representation of characters.

The choice of novels, Réjean Ducharme's *L'avalée des avalés* and Manuel Puig's *La traición de Rita Hayworth*, is owing to the significant manner in which they articulate violence. Firstly, the fact in both novels the protagonists are children allows for a discussion of the basis of violence, at the point of passage between the natural and the cultural spheres. Two questionings are imperative for further contextualisation. Firstly, these are novels that call forth oppositional discourses fiercely critical of the social order by placing the family at the centre of the narrative. Secondly, one can observe the constant questioning of notions of authority and of truth and rather advocate attitudes of resistance and rebellion.

The aim of this study is to read these two novels from the point of view of violence as a motor of narration, in its effects, but also in the presentation of the texts. It also strives to discuss and to discuss the substantial stakes of violence in the literary text. In the final analysis, my wish was to outline a different perspective on the close relation between that which exists between represented violence in literary fiction and its possible relation to the cultural discourse.

Keywords: violence, textuality, *L'avalée des avalés*, *La traición de Rita Hayworth*, culture.

RESUMEN

A partir de la modernidad del siglo XVIII, la violencia ha sido considerada como el principal enemigo de la civilización, del humanismo, de la cultura y de la sociedad. Sin embargo, cada acto fundador, sea político o cultural, ejecutivo o simbólico, implica elementos violentos e incluso una ruptura frente al orden establecido. En este trabajo, examino las problemáticas de la violencia en los entornos inherentes a la literatura. En este sentido, se buscan todos los elementos necesarios a la comprensión de la violencia en la literatura, la cultura y la infancia para luego entablar una reflexión acerca de la violencia como motor de la narración en la narración literaria. En esta óptica, analizo dos novelas caracterizadas por la violencia a la vez a nivel del discurso, de la representación y de los personajes.

La elección de las novelas: *L'avalée des avalés* de Réjéan Ducharme et *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, se debe a la manera significativa con la cual estas articulan la violencia. Primero, el hecho que en las dos novelas los protagonistas sean niños permite establecer una relación entre la violencia y la fundación, en lo que respecta al pasaje de orden natural al social. Luego, siguiendo una perspectiva contextual, podemos observar al menos dos problemáticas que se imponen. En principio, se trata de novelas que vehiculan discursos contestatarios que critican el orden social tomando a la familia como figura central del relato. Además, podemos observar que estas novelas ponen

constantemente en tela de juicio las nociones de autoridad al mismo tiempo que imponen en contrapartida actitudes de resistencia y rebelión.

Este trabajo, tiene por objeto analizar estas novelas desde el punto de vista de los efectos que provoca la idea de violencia, la forma en que estos textos la presentan, y el rol que esta idea cumple como motor de la narración, para luego desentrañar las problemáticas más significativas de la violencia en el texto literario. A fin de cuentas, mi propósito ha sido el de bosquejar una perspectiva diferente acerca de la estrecha relación que existe entre la violencia representada en la ficción literaria y su posible interacción con el discurso cultural.

Agradecimientos

Quisiera agradecer sinceramente a Terry Cochran, mi director de tesis, su confianza y su aliento han sido de un valor inestimable para mí; en cada una de nuestras entrevistas se ha ido modelando no sólo este trabajo sino por sobre todo mi sentido crítico.

A Analía, su paciencia, su amor y su música fueron indispensables en la redacción de este trabajo, y en mi vida.

A mi madre le debo el haber llegado hasta aquí, y alguna que otra lágrima.

A Guillaume, mi hijo, el capítulo sobre la infancia tiene algo de él.

A Gustavo Beritognolo, por su incondicional amistad, por nuestras interminables discusiones y por las correcciones sintácticas del castellano.

A Manuel Español Echeverría, sus palabras me llevaron a la literatura comparada.

A Analía,
por todo.

A mis hijos,
Guillaume y Mara,
por el resto.

1. Introducción:

El tema de este trabajo es la violencia, más precisamente la violencia simbólica en la ficción literaria. Este proyecto consiste en utilizar la violencia como un instrumento crítico que nos permita desplazar el enfoque convencional que asumimos en el momento de realizar una crítica literaria hacia un punto a partir del cual podamos desentrañar todo aquello que está envuelto por todo el aparato institucional de la producción literaria. Este trabajo es una crítica que apunta a sacudir convenciones de lecturas anquilosadas y demasiado comprometidas con la imposición de modelos estructurantes, acostumbrados a encontrar y resolver problemas desde la misma óptica, dejando de lado las problemáticas fundamentales que se imponen al lector. Es un intento por explorar nuevos horizontes de lectura desde los cuales desentrañar otros ángulos de visión que promuevan una mirada un poco menos contaminada de grandes teorías e imposturas pretenciosas. En este proyecto se desenvuelve un tópico temático: la violencia, abordada ya no como *el enemigo acérrimo de la civilización o del humanismo* sino como el motor de la narración, como el desequilibrante de toda estabilidad social, moral o psicológica, como la fuerza trasgresora que perfora y rompe todos los límites reduccionistas. Se trata de entablar una reflexión acerca del rol que cumple la violencia en la escritura literaria, su articulación, sus pliegues y los movimientos que ésta produce en el desarrollo de la intriga. Consecuentemente, este análisis está ligado al examen de la relación existente entre la autoridad, cualquiera sea su forma, y el sometimiento a ésta por parte de un sujeto, teniendo en cuenta los vínculos identitarios con los que cada uno de éstos se reconoce. En este trabajo nos proponemos

explicar por qué la literatura encarna la representación de la violencia como motor de la acción. La violencia más allá de la transgresión del acto físico o material es un concepto que surge de la experiencia del pensamiento, por lo tanto, se ve vivamente reflejado en la producción cultural, de allí que la literatura mejor que cualquier otra expresión simbólica sostenga y transmita sus problemáticas fundamentales. La violencia está presente en cualquier punto en el que se intenten fijar estructuras de comprensión, independientemente del campo conceptual en el que ésta se encuentre. Este proyecto se sitúa del lado de la crítica literaria desdoblándose y articulándose entre dos objetos íntimamente interrelacionados: la violencia y la narración literaria. Para comprender las modalidades que adopta la violencia en la representación literaria creemos necesario determinar las formas que ésta adopta en otros ámbitos en los que se representa para definir sus articulaciones, sus pliegues y los procedimientos que marcan su competencia. Se ha tomado la literatura, la cultura y la infancia como campos significativos para establecer la relación existente entre la violencia física, el concepto de violencia y las modalidades que la representación de la violencia puede tomar en la novela. De esta manera, una vez estipulados los parámetros de análisis que nos permitirán decorticar rasgos significativos de la violencia procederemos a realizar una lectura de las novelas *La traición de Rita Hayworth* y *L'avalée des avalés* a la luz de estos elementos. El estudio de estas novelas nos permitirá observar cuáles son los mecanismos que adopta la violencia como motor de la narración novelesca.

2. Violencia y Literatura:

Quelles différences de sens et de raison, quelle contrariété d'imagination nous présente la diversité de nos passions!

Michel de Montaigne, *Apologie de Raimond Sebond*.

La violencia nos permite definir un instrumento conceptual muy particular, ya que no es abstracta, es visible, representable, cuantificable, personalizable, subjetivizable, puede escapar a la interpretación desde enfoques binarios, tiene una gran historicidad y constituye un punto en el que convergen de una manera u otra todos los hilos que conforman la red de la producción cultural. La violencia pertenece al orden simbólico de la moral, del derecho, del estado y de todas las formas de autoridad o de pretensión de autoridad que quieran establecerse como identitaria, inmóvil, eterna o trascendental. En este sentido la violencia es el movimiento y la lucha contra todos los regímenes que tienden a mantener un equilibrio forzado o a establecer límites inamovibles. Es la fuerza que acaba con el reposo, la impulsión de romper tabúes, la desacralización de las imposturas, la revolución. Desde los comienzos de la escritura, la violencia aparece como el enclave paradigmático a partir del cual la cultura establece su zona de exclusión. Pero es sobre todo a partir del siglo XVIII que la violencia ha sido considerada como el principal enemigo de la civilización, del humanismo, de la cultura y de la sociedad. Cada acto de fundación, sea político o cultural, ejecutivo o simbólico, implica violencia por el hecho mismo de participar en la ruptura de un orden conservador. En el plano espiritual e intelectual, la violencia y el miedo a ésta participan, aunque sutilmente, en las preocupaciones del pensamiento. Wolfgang Sofsky afirma que “la violencia y la cultura están intrincadas la una en la otra de

formas muy diversas” y que “el problema no está en el abismo que separa las pulsiones oscuras de las promesas culturales sino en la correspondencia entre violencia y cultura”¹. Es la cultura y no la naturaleza que hace del hombre un ser violento. La violencia no tiene significación en sí misma ya que es un medio y no un objetivo, sin embargo sus formas son claramente distinguibles. Se trata de un concepto que está más vinculado con lo cultural que con lo natural; incluso podemos asegurar que su relatividad tiene un carácter fuertemente ideológico. De allí que la violencia esté presente en todas las tensiones producidas por la generación de todo tipo de discurso, independientemente de las problemáticas que lo inspiren o provoquen. Sea cultural, social, político, histórico, jurídico o literario el orden de la violencia, en su carácter transgresivo, figura como el motor articulador del discurso, es la fuerza desestabilizadora de todo tipo de esquema que pretenda afianzar estructuras. De esta manera incluso el acto mismo de escribir conlleva una fuerte dosis de violencia ya que implica una forma de tensión transgresiva muy particular que está ligada a la codificación del pensamiento en un lenguaje simbólico al cual debe someterse. El escritor se da cuenta de que no puede expresar su pensamiento como lo concibe en su mente, entonces se tropieza continuamente con sus propios límites, límites que no sólo tienen que ver con la mediación sino aun con factores lingüísticos y contextuales, los cuales lo llevan a transgredir y extender las fronteras que se le interponen a cada paso. El escritor es llevado a desprenderse del lenguaje cultural y racional en el que se encuentra confortablemente ubicado para descubrir un lenguaje singular, irracional e inquietante que le permite inventar o crear un saber propio sobre sí mismo y sobre el mundo. Incluso en la selección de elementos que se eligen narrar media la violencia. Gilles

¹ Wolfgang Sofsky, *Traité de la violence*, Paris, Gallimard, 1998. p. 189, 202

Deleuze habla de las *condiciones de producción de enunciados* como *producción de inconsciente* y le da una nueva función que se aleja de la tradicional concepción psicoanalítica. Su idea es que “el inconsciente es algo que es producido y que sólo puede ser producido en los lugares, las circunstancias que son precisamente los lugares, las circunstancias y los acontecimientos no represivos”². El aparato represivo vendría a ser la interpretación del enunciado por un tercero. Por ejemplo, en el caso del niño sería la familia quien interpreta cada uno de sus actos, verbales o físicos. Esa producción de enunciados en la literatura recae en la creación de un idioma dentro del idioma, una nueva gramática que tiende a describir una experiencia inédita que lleva al lenguaje a transgredir sus propios límites. Cada límite sobrepasado hace surgir otro límite que deberá ser transgredido a su vez para lograr acercarse a la verdad, a la explicación de lo que se observa. Por otra parte, el acto de escribir es impulsado por la misma fuerza que impulsa el pensamiento, la que tratando de comprender teje y desteje redes imaginarias incesantemente guiándose por las pulsiones del deseo de captar y comprender una realidad que se le torna fugaz y esquiva.

La literatura ocupa el centro de atención de este trabajo, veamos entonces cuál es el rol que ocupa la violencia en el seno de su articulación. La violencia forma parte constitutiva del universo romanesco; el sistema de representaciones producido en una novela se transforma en el momento de la lectura en nuestro modo de acceso a la realidad puesto que sus conflictos son impensables en términos de presencia física. Los artificios imaginarios de los que se vale el hombre para comprender el mundo real forman parte de la

² Gilles Deleuze, *Curso del 4 de junio de 1973*, <http://www.webdeleuze.com/TXT/ESP/040673.html>

mediación existente entre el mundo y la conciencia humana, mediación de la cual nos es imposible abstraernos. Dicho de otra manera, nuestro acceso al mundo real se establece a través de la figuración, de allí la importancia de la cultura como paradigma regulador de todas esas representaciones. Estas representaciones constituyen el terreno en el cual se cultivan todos los elementos que conforman el aparato que da forma a nuestra aprehensión del mundo real. Puesto que existe una relación indirecta entre el hombre y las cosas, la mediación figurativa será la responsable de establecer un sentido y una estructura a ese mundo inaccesible. La representación de esta manera se transforma en el lugar donde se desarrollan todas las luchas de legitimación social que concluyen en la integración ideológica, determinando los intercambios simbólicos y forjando la creencia hegemónica del conjunto de la comunidad. En cuanto a la representación de ficción podemos decir que ésta se encarga no tanto de dar forma o sentido a las acciones humanas sino más bien de proyectar una nueva dimensión sobre nuestra experiencia del mundo. Se establece en el mundo romanesco una relación en la que el hombre se proyecta en el universo. Esta transformación se traduce en el análisis de conflictos que tienen que ver con relaciones alternativas de mediación que difieren de la cosmovisión hegemónica que propone el ámbito cultural. De hecho las representaciones culturales, sociales y políticas son construcciones del ingenio humano que se presentan normalmente como evidencias y se establecen en la conciencia de los individuos de la comunidad con cierta legitimidad natural, aun si lejos de ser naturales u objetivas, estas representaciones siempre dependen de la cosmovisión del mundo con la que el hombre rige su aprehensión de la realidad. De esta manera, en la escritura siempre se inscriben las fuerzas de la violencia puesto que éstas manifiestan las relaciones de conflicto entre la imaginación, la representatividad y la realidad. Desde el momento en que alguien escribe algo, existen fuerzas que se encuentran

inscriptas en ese texto de modo que las tensiones que allí se producen conforman la red de la violencia textual. En el discurso, cualquiera sea su índole, se introducen de una u otra manera las figuras de las modalidades que la violencia adopta dentro de un marco narrativo e histórico preciso. Sin embargo la violencia no se vislumbra ni a nivel de las palabras ni de significantes sino que forma parte del cuadro de representaciones que se desprenden del texto literario. El universo de los signos es un espacio de riesgos y de indeterminaciones donde se entrelazan los elementos que constituyen nuestra relación a las cosas formando una amalgama que puede tomar diferentes formas. Es allí donde la representación pone de manifiesto la resistencia que las cosas oponen a nuestro intento de aprehender el mundo real. Tradicionalmente en la ficción literaria se han inscripto las figuras que han encarnado el enclave por excelencia de la trasgresión y la resistencia puesto que son figuras caracterizadas por no formar parte del orden de la fundación, contrariamente al Mito, la Historia, la Ciencia, la Tecnología y el Derecho que siempre han formado parte del discurso del poder, de la fundación institucional. La Literatura, principalmente a través de la novela, ha sido la encargada de cuestionar las figuras universalizantes y sus estructuras de comprensión sirviéndose de una gran gama de recursos estilísticos como la parodia, la carnavalización, la sátira, etc. La literatura constituye una forma de discurso que se resiste a la instauración de formas hegemónicas que pretenden formular los parámetros de regularización del ámbito sociocultural. Precisamente la representación literaria no pertenece al orden de la fundación sino que su vocación se orienta en el sentido de traspasar los límites sugeridos o impuestos por los discursos del poder. Se trata de una forma de resistencia que ocupa un espacio virtual en el texto desde el cual formula un discurso alternativo pero sin pretensiones. Entonces, si tomamos a la escritura de ficción como una forma de expresión que expresa ciertas tendencias reprimidas podemos

considerar a la resistencia como una función caracterizada precisamente por la insistencia en cuestionar los discursos totalizadores sin por lo tanto oponer ninguna instancia de fundación. En este sentido, se establece una relación dialéctica en la cual la violencia se transforma en la fuerza de resistencia que perfora sin romper el edificio conceptual del poder. Tal vez la figura más emblemática para ilustrar esta idea sea la de Bartleby de Melville quien con su consabido "I would prefer not to" se resiste a la institucionalización. Intrínsecamente en las ficciones literarias, la violencia es el determinante de una función en la cual personajes, voces, culturas e imaginarios se ven sometidos a reglas u órdenes preestablecidos. De esta manera la elección de la literatura como material de trabajo para la reflexión sobre la violencia no es caprichosa sino fundamental y clave para su estudio.

Hemos puesto de manifiesto que la representación constituye el centro mediático en el cual se atan los cabos entre la conciencia humana y el mundo real. Dentro de este compendio la violencia juega un rol fundamental ya que es la responsable de la producción figurativa con la que el hombre intenta captar y comprender el mundo. Las representaciones son las lentes de las que nos servimos para observar el mundo y los artificios con los que construimos esas lentes están sometidos a la lógica del aparato ideológico que las conforman. Por ejemplo, en la Edad Media el aparato ideológico hegemónico en la Europa Occidental era el Cristianismo, entonces todos los elementos del mundo exterior eran polarizados por el aparato cultural cristiano, el cual oficiaba de patrón de todas las medidas del mundo humano y espiritual. La Tierra era el centro del Universo puesto que ése era el sitio que Dios había elegido como morada para el hombre. La violencia es un medio que interviene en la mediación figurativa produciendo un movimiento dialéctico que provoca un cambio de paradigmas. Ese rol de carácter histórico

es asumido por la violencia en cuanto motor de esa transformación que releva del deslizamiento ideológico que se produce cuando caducan las representaciones dominantes en favor de nuevos paradigmas figurativos que corresponden a una nueva cosmovisión del mundo. Tal como lo ha señalado Walter Benjamín: “Toute violence est, en tant que moyen, soit fondatrice, soit conservatrice de droit”³, esto quiere decir que la violencia es el medio del cual se sirve el hombre para interrumpir o desestabilizar un orden ideológico y las representaciones que lo sostienen, aunque también para conservarlo. Esa conservación o fundación de derechos alcanza tanto los niveles sociales, políticos y económicos del conjunto de la comunidad como las relaciones personales entre individuos. Dentro de este planteo podemos definir un tercer tipo de violencia, la violencia de resistencia que presenta características similares a la violencia de fundación pero que a diferencia de esta última no posee la fuerza necesaria para imponer un cambio en el sistema de representaciones. La resistencia es la oposición al sometimiento, el desacato, la insurrección, la alternativa al poder hegemónico. Su carácter reaccionario hace de las falencias del sistema dominante su principal arma de lucha. Y a pesar de su aislamiento puntual, puesto que generalmente no conforma una fuerza suficiente, ni en poder ni en número, como para desestabilizar el poder hegemónico, plantea las primeras pautas de un cambio estructural. Se podría decir que la resistencia indica el camino para la instauración de nuevos parámetros de representación. La fundación estipula la instauración de nuevas reglas de juego, es el descubrimiento de un nuevo horizonte en el cual los parámetros de conducta moral, social o política, etc. mudan sus premisas para adquirir una nueva lógica, más adecuada con una nueva visión de mundo. La fundación es la institucionalización de un nuevo sistema de

³ Walter Benjamin, *Critique de la violence*, en *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 2000. p. 224

representaciones que se impone en oposición al sistema inmediatamente anterior con el cual establece una suerte de dialéctica. Cualquiera sea la visión de mundo que se imponga, éstas siempre son construcciones intelectuales que satisfacen, en gran medida, los deseos y posturas de los actores sociales predominantes. Es por eso que todos los cambios producidos en el sistema de representaciones, después del advenimiento de la escritura en la civilización occidental, han dejado sus huellas en la literatura. En este sentido es interesante observar cómo Hannah Arendt postula que posiblemente la principal dimensión del espacio público sea que el relato es una instancia ineludiblemente unida a la acción. De allí que los hombres se diferencien e identifiquen mediante la acción y el discurso como manifestaciones de sus ideas:

Acción y discurso están tan estrechamente relacionados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe contener al mismo tiempo la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: “¿Quién eres tú?”. Este descubrimiento de quién es alguien está implícito tanto en sus palabras como en sus actos; sin embargo, la afinidad entre discurso y revelación, es mucho más próxima que entre acción y revelación (...) En todo caso, sin el acompañamiento del discurso, la acción no sólo perdería su carácter revelador, sino también su sujeto.⁴

Esta revelación de la que habla Arendt es justamente la performatividad de la acción. A la acción sucede la codificación de esos hechos para establecer el patrimonio cultural en donde se asientan las bases del orden fundado. Esos escritos siguen una mecánica que se vale de representaciones con las cuales se articulan los orígenes de un sistema, explicando por qué según tales comienzos es lógico y natural que el orden establecido sea el imperante, a la vez que concibe como aberrante cualquier otro tipo de orden, puesto que

⁴ Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993. p. 202

todo orden para ser considerado como tal debe tener carácter hegemónico. El comienzo del primer libro de “Las Metamorfosis” de Ovidio es muy elocuente al respecto:

J'ai formé le dessein de conter les métamorphoses des êtres en des formes nouvelles. O dieux (car ces transformations furent, elles aussi, votre œuvre), favorisez mon entreprise et guidez le déroulement ininterrompu de mon poème depuis l'origine même du monde jusqu'à ce temps qui est le mien.⁵

En efecto, Ovidio comienza su libro con la creación del mundo a partir del *Caos* y lo termina en la época del apogeo del imperio romano bajo el gobierno de Octavio, su época. De formas muy diversas podemos verificar cómo cada uno de los sistemas que han regido a los estados a lo largo de la historia han creado una ficción consecuente que da cuenta de la naturaleza del hombre, de su relación con el mundo y su proyección hacia el porvenir. Desde los reinos católicos medievales pasando por los nacionalismos románticos del siglo XIX hasta llegar a las democracias actuales, todos los sistemas reflejan en la literatura, implícita y explícitamente, las particularidades y los parámetros que la rigen. El Estado asegura la construcción de la memoria colectiva, la implantación y el mantenimiento de los códigos y estructuras institucionales en la sociedad por medio de la cultura y la educación, recuperando como nociva al bien común toda presencia de indicios anti-institucionales o contrarios a la figura que funciona como el común denominador identitario que une a la comunidad. La cultura y la educación reúnen a la comunidad alrededor de un mismo cuadro de representaciones del mundo, el cual se construye a través de la imposición de un orden moral y ético común a todos. De esta manera el mundo material, “real”, se inscribe en la cultura a través de la literatura, con todas sus asperezas y sus pliegues. La violencia, entonces, jamás es extraña a la literatura puesto que esta constituye el nudo problemático

⁵ Ovidio, *Les métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1998. p.41

de su desarrollo. Todas las tensiones que provoca la producción de enunciados ponen de manifiesto la relación problemática que experimenta el hombre en su interacción con el mundo. Estas tensiones surgen en una etapa prelingüística en la que se traman argumentos mentales que necesitan ser exteriorizados para contrarrestar o distender las tensiones. La exteriorización de estos argumentos corresponde a la inscripción de un sentimiento en un cuadro de comunicación que desarrolla dos puntos críticos. Por un lado la correspondencia de ese sentimiento con el lenguaje de exteriorización y por el otro el respectivo sometimiento de estos enunciados a la interpretación de un destinatario. Lyotard llama *différend* a este instante en que las tensiones buscan en el lenguaje un punto de fuga donde distenderse.

Le différend est l'état instable et l'instant du langage ou quelque chose qui doit pouvoir être mis en phrase ne peut pas l'être encore. Cet état comporte le silence qui est une phrase négative, mais il en appelle aussi à des phrases possibles en principe. Ce que l'on nomme ordinairement le sentiment signale cet état. « On ne trouve pas ses mots », etc. Il faut beaucoup chercher pour trouver les nouvelles règles de formation et d'enchaînements de phrases capables d'exprimer le différend que trahit le sentiment si l'on ne veut pas que ce différend soit aussitôt étouffé en un litige, et que l'alerte donnée par le sentiment ait été inutile. C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie, peut-être d'une politique, de témoigner de différends en leur trouvant des idiomes.⁶

Lyotard pone de manifiesto un momento fundador en el que el hombre apela a la comunicación como única vía posible a la solución de un conflicto. Ese acto de exteriorización de un sentimiento determina la relación entre un individuo y su semejante. Se trata de un estado de conciencia que reclama la intervención de un prójimo capaz de

⁶ J-F Lyotard, *Le différend*, Paris, Éd. de Minuit, 1994. p. 29-30

contribuir al restablecimiento del equilibrio emocional. La problemática que se crea en torno a esta situación es recuperada por la literatura quien a fuerza de interrogarse insistentemente sobre los límites de su propia disciplina ha terminado por convertirse en la guardiana de la creación de enunciados, sean estos orales o escritos todos son incumbencia de la literatura. De esta manera la relación que une a la literatura con la producción de enunciados por medio de la violencia se hace vital en este trabajo.

La inserción de un individuo en el orden moral lleva aparejada una serie de premisas a las que debe someterse, o que debe asimilar, para formar parte de la comunidad. Esas premisas conforman el conjunto de valores éticos, morales y sociales que caracterizan a la comunidad. Para Rousseau el niño es el individuo que todavía la sociedad no ha pervertido. Esa perversión tiene que ver con la asimilación de las representaciones con que una comunidad comprende al mundo real. Cualquiera sea la comunidad a la que se integre un niño el proceso de socialización siempre va marcado por una fuerte dosis de violencia como medio para aprehender las normas de conducta que se le imponen. Para tratar la aprehensión de esa visión de mundo por parte de un individuo, independientemente de su origen, cultura o religión, vamos a tomar como figura emblemática una expresión idiomática que hace referencia al parto: “venir al mundo”. Esta expresión es bastante literaria en su utilización, se usa sobre todo en la redacción de síntesis biográficas del tipo: Julio Cortázar *vino al mundo* en Bruselas, en 1914. Esa expresión idiomática nos indica consecuentemente que el acto de nacer es percibido como la acción de “venir al mundo”, valga la redundancia. Venir al mundo presume venir y tener que conocer este mundo, un mundo que se nos presenta ya constituido, con su orden moral, sus reglas y dictámenes sociales claramente definidos. La educación es la encargada de ubicarnos en el engranaje

del mundo para que la máquina social siga funcionando y no pierda su continuidad. En muchos casos ese *llegar al mundo* tiene un destino bien definido, una suerte de violencia conservadora que hace del príncipe, rey, del hijo de terrateniente, terrateniente y del hijo del obrero, obrero. Para contrarrestar este “destino” también es preciso recurrir a la violencia, una violencia que se muestra como una resistencia a someterse a ese orden preestablecido que delimita su mundo. Estas figuras de resistencia son, tal vez, las más frecuentes y las más relevantes en las ficciones literarias. De esta manera, la infancia se transforma en un proceso de adecuación y aprendizaje del buen vivir en el sistema, o por el contrario, en el paradigma de la resistencia. La adquisición de un idioma, de una cultura, de hábitos de vida y de comportamientos considerados correctos, según las normas, son componentes de la violencia de conservación de esos valores. Es en la infancia donde el ser humano aprende a vestirse “convenientemente”, a hablar “correctamente” y a identificar la autoridad, cualquiera sea su forma y el alcance de su poder. Tomando conciencia de esto, todos los discursos políticos que apuntan a aplicar medidas con vistas al futuro mencionan a la juventud como sujeto depositario de los valores que deben trascender y en quienes se encarna el emblema de la comunidad que identifican. El vocabulario de cualquier sociedad está plagado de lemas del tipo: “es preciso podar el árbol para que dé sus mejores frutos” con los que se persuade tanto a padres como a hijos de la necesidad de aplicar la violencia en la educación. A esta violencia se la llama comúnmente disciplina.

Tradicionalmente los personajes de resistencia son los marginados de la sociedad, ellos representan la posibilidad de establecer parámetros alternativos al orden del poder: los locos, los truhanes, los pícaros son personajes que a través de su voz expresan lo inexpresable, critican lo incuestionable, traspasan los tabúes impunemente transmitiendo un

discurso que en voz de otros personajes sería demasiado peligroso para la sociedad porque atentan contra el orden social. Existe otro tipo de personajes de resistencia a quienes la osadía de sus actos y palabras conduce a la muerte o transforma en herejes, desterrados o forajidos. Estos personajes se resisten desde el mismo orden y por ello son castigados. Entre estos encontramos a Antígona, Romeo y Julieta, Alonso Quijano entre otros. Por último están los personajes que se encuentran en proceso de integración a la sociedad: los niños. Estos personajes son más modernos en cuanto representantes de una resistencia, sobre todo teniendo roles protagónicos, ellos se caracterizan por poner al descubierto el proceso de adecuación al mundo social. Ellos se niegan a adaptarse a ese mundo que les es impuesto y prefieren experimentar una relación propia con lo social. Entre estos encontramos a Berenice de *L'avalée des avalés* y a Toto de *La traición de Rita Hayworth*.

La relación existente entre los niños y la violencia revela paradigmáticamente todos los tipos de violencia que se han detallado anteriormente: la violencia de fundación, la que trata de imponer el niño al mundo que va descubriendo; la violencia de conservación, la que le impone la sociedad a través de la disciplina en la educación y finalmente la violencia de resistencia a la imposición de ese mundo al cual no logran adecuarse. Una canción popular en el mundo hispánico describe muy bien a los niños frente a la sociedad:

Esos locos bajitos que se incorporan
con los ojos abiertos de par en par,
sin respeto al horario ni a las costumbres
y a los que, por su bien, hay que domesticar.⁷

⁷ Joan Manuel Serrat, *Esos locos bajitos en Serrat en Directo*, Barcelona, Ed. Ariola, 1984

Esta caracterización es por demás elocuente de lo que significa este proceso de integración al mundo social. Sin extendernos demasiado en la explicación de la cita, en ésta se describe a los niños como “locos” o sea no asimilados socialmente, “con los ojos abiertos de par en par” tornados del lado de la experiencia más que del lenguaje, según lo analiza Giorgio Agamben⁸; “a los que por su bien hay que domesticar” esta frase tiene muchas implicaciones e incluso podría introducirnos al comentario del libro *La domesticación del ser* de Peter Sloterdijk, pero por el momento nos atenderemos a mencionar que se refiere al rol que cumple la sociedad. La educación es el proceso por el cual un niño aprehende un idioma, del cual debe servirse para distinguir los objetos que se presentan ante su vista, reconocer un dios al cual debe temer, asimilar las reglas de conductas sociales y ser consciente de su posición en la sociedad. Todos estos elementos hacen que el niño pase de una etapa de pura experimentación hacia otra de pura repetición. La experimentación viene dada por la falta de aprehensión del lenguaje, la asimilación de ese lenguaje trae aparejada la adquisición de los parámetros morales, éticos y sociales con los que el niño se integra al mundo. El aprehender los conceptos que señalan el mundo significa ver el mundo de una determinada manera, de la manera que ese idioma concibe y construye su mundo. Así, cuando un hombre trata de distinguir una realidad, por ejemplo: árbol, esta noción es filtrada por el idioma el cual inserta en ese concepto todos los dictámenes y prejuicios culturales que se reportan a la idea que nos hacemos de esa realidad que llamamos por convención: árbol. De esta forma el concepto de árbol no representará lo mismo para un habitante del desierto que para uno de la selva como tampoco para alguien que vive en la

⁸ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 1989.

ciudad con respecto al que vive en el campo, si bien la identidad de “árbol” sigue siendo la misma.

Dijimos anteriormente que en el niño se manifiestan paradigmáticamente todos los tipos de violencia que hemos repertoriado: comenzando por la violencia de fundación, la de una primera mirada virgen de toda convención social, a la cual se le opone la violencia de conservación, la imposición de parámetros sociales preestablecidos propios al ámbito familiar, finalmente a esta última puede oponérsele la violencia de resistencia, de la no adecuación a las normas sociales, la que resiste a identificarse con los esquemas impuestos por el medio social. Precisamente, estos tres tipos de violencia se reflejan en mayor o menor medida en los distintos niveles de la narración. Según Pascal, aceptamos los esquemas sociales y la justicia pero cultivamos el pensamiento de trasfondo con el que juzgamos al mundo que nos rodea. Aceptamos jugar el juego de los roles y las representaciones pero nos negamos a someternos completamente a estos. Este es justamente el lugar de la resistencia, el lugar en donde crece el germen de la transgresión y es en la literatura en donde quedan marcadas o son recuperadas las huellas de cada uno de los pasos de esa violencia transgresora.

La explicación de la articulación de la violencia del relato debe forzosamente partir del análisis de la psicología del enunciador, de la relación entre su interioridad, su visión de mundo y sus deseos. Todos estos elementos interaccionan formando el cuadro de parámetros sobre el que se va a apoyar la violencia para desencadenar la acción. El enunciado siempre está automáticamente ligado al sujeto enunciador y es en él en quien convergen todas las pautas de análisis de la violencia. Es necesario que un sujeto se sienta

interpelado, ofendido o herido. Es preciso que el sujeto perciba un perjuicio contra su persona, sus ideas o sus valores y manifieste una reacción de manera que comunique el sentimiento que le procura ese daño: indignación, disgusto, cólera, compasión, indiferencia, etc., para que se materialice la violencia. En el plano narrativo observamos cómo todos estos elementos son codificados de tal manera que el lector sea el encargado de descodificar e interpretar todos los parámetros que engendran violencia. Si bien no todos los signos que nosotros identificamos aquí como violencia son percibidos como tales por el lector, igualmente la lectura de estos signos crea una abstracción que pone en juego e interrelaciona los paradigmas culturales del mundo real con respecto al del mundo ficticio. La interrogación que aquí se abre no pretende reducir la violencia al dictamen de un juicio de valor entre el bien y el mal sino al análisis de los mecanismos que se desencadenan a fuerza de trasgresión y a la lectura de estos elementos como ejes desencadenantes de la acción. Estos elementos están enteramente inscriptos en la relación entre el sujeto y la experiencia, de tal manera que, en la trasgresión, todo transcurre como si el sujeto fuera enteramente absorbido por la experiencia. En este sentido ya se trate de una experiencia erótica o mística, o incluso, una acción mental, la violencia conserva su carácter impulsor. Situaremos dentro de la misma perspectiva la tentativa de articular el juego de la trasgresión con respecto al límite con el movimiento propio impulsado por el deseo, el cual estipula el dinamismo de ambas operaciones. El movimiento provocado por la trasgresión de un límite es el mismo que impulsa la gestación del pensamiento, del lenguaje, y la construcción de una idea de mundo que implica siempre la posición del individuo en el mundo. De igual manera la reacción a estímulos externos o internos por parte del sujeto siempre conlleva una cuota de violencia.

Habíamos puesto de manifiesto anteriormente que la intención de este trabajo era caracterizar la violencia como motor de la narración o, por decirlo de otra manera, como generador de la acción. Todos los puntos que hemos explicado hasta aquí nos van a permitir explicar en qué consiste esta violencia motora con la que podemos analizar, o desde la que podemos leer un texto, con la posibilidad de hacerlo de una forma menos convencional que la tradicional basada en un forzado estructuralismo narrativo. La acción en un texto de ficción está determinada por una cierta cantidad de aspectos tales como la ruptura, la desestabilización, la transformación, el afrontamiento, el conflicto, etc. que provocan o encaminan el desarrollo de la trama. En nuestro caso tendremos en cuenta sólo los textos de relatos de ficción en donde existe una alternancia narrativa entre acción, descripción y monólogos interiores o relación de pensamientos. Si tenemos en cuenta que la acción siempre es desencadenada como efecto de un pensamiento y la violencia forma parte intrínsecamente del pensamiento, en cuanto éste es fundamentalmente transgresivo, entonces observamos que la acción es desencadenada, a su vez, por la violencia del pensamiento. Se dice que el pensamiento no tiene límites, en nuestro caso sería mejor reformular esta sentencia precisando que la función del pensamiento es precisamente transgredir los límites empujándolos cada vez más lejos, de acuerdo o en el sentido en que lo encause el deseo. En este caso el deseo, aun el deseo reprimido, lleva consigo una cierta cuota de trasgresión que lo caracteriza y que provoca el concepto freudiano del “retorno de lo reprimido”. Estos componentes: el pensamiento, la violencia de trasgresión, o incluso de conservación y resistencia, y sus consecuentes acciones forman parte del engranaje narrativo que se pone en marcha en un texto de ficción. La voz narrativa en general, la de cada uno de los personajes, incluida la voz omnisciente sigue las consecuencias de la violencia del relato, una violencia que se ampara del texto provocando pasajes de tensión y

distensión en todos los niveles del relato. En la voz enunciativa convergen todos los elementos textuales que provocan la acción. Las acciones son legibles como efectos de la realidad solamente en el interior del contexto en el cual se inscriben. Todo enunciador reacciona a los impulsos del mundo externo que lo rodea experimentando intrínseca o extrínsecamente estados de ánimos que se desarrollan de acuerdo a las impulsiones de sus deseos y su temperamento. “La acción reveladora del discurso -afirma Hannah Arendt- tiene su lugar privilegiado cuando una persona está con otras, en contigüidad social”. La palabra y la acción repercuten sobre los otros y a pesar de su intangibilidad establecen una incidencia directa en la representación de las relaciones humanas. De esta manera se evidencian las actitudes provocadas por determinadas acciones. Al decir que la psicología de la voz enunciativa es la que rige los parámetros de la violencia se afirma que los valores que actúan sobre esa voz enunciativa son los que van a determinar el comportamiento consecuente. Así, por ejemplo, el lector relaciona un comportamiento como violento o no de acuerdo a los parámetros morales presentados por la voz enunciativa, con respecto al mundo que se le presenta en el texto. De esta manera una misma acción puede ser leída de diferentes maneras según el marco moral en el cual se encuentra. Los presupuestos morales, la ironía hiriente, la perfidia y la indiferencia son todos aspectos que si bien no forman parte de la violencia ejecutiva conforman las modalidades de la representación de la violencia. En la construcción del mundo de la ficción narrativa están insertos todos estos parámetros de manera más o menos evidente apelándose intermitentemente al juicio del lector, quien es el encargado de descodificarla o simplemente interpretarla. Hay casos incluso en que la violencia es provocada por la inacción, por la falta de reacción a ciertos estímulos que deberían provocar una respuesta según la lógica del sentido común. Un caso muy interesante es el del cuento *Willy* de Andrés Rivera. En este cuento, la violencia y la

tensión consecuentes son provocadas por las grandes digresiones que lleva a cabo Willy mientras su ex-mujer se encuentra afuera de la cabaña expuesta a una fuerte tormenta de nieve:

Sin soltar la escopeta, le pregunté qué hacía allí, afuera, a esa hora. ¡Oh! –gritó ella–, abríme, que me muero de frío. Ella, como siempre, exageraba. Empujé otro tronco al hogar de la chimenea, y tomé un trago de vino. Fuerte ese vino blanco: tosí. Recuerdo que tosí, y que me puse a pensar. Para ser exacto: terminé de toser, tomé un poco más de vino y me puse a pensar.⁹

En este cuento vemos de qué manera la acción es provocada por la violencia. Por un lado tenemos la violencia que se interpreta en la inacción de Willy de socorrer a Graciela y por otro lado, fuera de la cita, observamos la sucesión de acciones que se van desencadenando desde el momento en que Graciela golpea la puerta de la cabaña de Willy hasta el desenlace final del cuento, provocadas por el recelo y el rencor de Willy hacia Graciela. La violencia en este caso no es sólo la respuesta a un estímulo sino también la consecuencia del pensamiento, la trasgresión de los tabúes y normas establecidas. En *Willy* no se trata de establecer cuál es el carácter de la trasgresión ni la justificación de la violencia sino más bien se trata de interrogar el conflicto interno que estimula el pensamiento, su alejamiento de las normas, el traspaso de sus propios límites. La lectura de la violencia nos lleva a descubrir una nueva revelación de la persona a través del discurso, donde cada nueva acción que comienza cae siempre dentro de una trama ya existente que hace referencia al mundo real en cuyo seno se pueden sentir sus consecuencias.

⁹ Andrés Rivera, *Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Ed. Alfaguara, 2000. p. 121

La trasgresión comporta en sí misma una dimensión dinámica y conflictiva, inscrita en la esencia misma del hombre; la relación que se establece con el límite debe ser comprendida, como lo muestra Michel Foucault, en el doble sentido del término, jugar con el límite pero también de moverse con respecto a este límite con comodidad. La trasgresión da existencia al límite que señala y soporta lo prohibido. Lo prohibido y la trasgresión se unen e interpelan mutuamente. El movimiento de trasgresión aparece como fundamental y estructurante en este sentido ya que permite al ser humano existir como sujeto, o sea que le permite pensar por sí mismo, pensar su existencia y sus límites. En *Willy* se ven codificados en forma de literatura algunos de esos límites internos, los cuales son leídos por el propio lector en relación con el mundo exterior o real.

Existe un conflicto entre lo prohibido que aparece como impuesto desde el exterior y la fuerza que empuja al sujeto a sobrepasar lo prohibido guiándose por su deseo. Entonces, si tenemos en cuenta que la ley que dictamina lo prohibido y el deseo reprimido son una y la misma cosa, vemos que el deseo crea lo prohibido, o sea que encontramos la dimensión conflictiva en el interior del plano psíquico, entre los deseos ambivalentes emanados de una misma instancia. En muchos casos el deseo de sobrepasar lo prohibido es aún más fuerte que el miedo a este. Según lo estipula Pierre Clastres, el sujeto posee la certeza de que la trasgresión de lo prohibido traerá un gran maleficio. El movimiento de trasgresión y la generación del pensamiento están ligados íntimamente, podríamos decir incluso que son concomitantes. La trasgresión es un movimiento hacia algo que conduce a un sobrepaso de un límite interno en contraposición a la rigidez con la que tratamos de cernir el mundo.

¿Pero qué nos permite dilucidar un tipo de lectura basado en la violencia? Este tipo de lectura nos permite separarnos de las interpretaciones estructuralistas o reductoras para abordar una lectura que tenga en cuenta sólo los aspectos coyunturales de la trama. Nos permite sacarnos de encima todas las presuposiciones acarreadas, por un lado, por una excesiva reverencia a autores tomados por autoridades en la materia y, por el otro por tradiciones de lectura anacrónicas. Esta liberación del texto nos permite observar atentamente, y libre de todos estos prejuicios, los conflictos textuales, la obra en sí, la narratividad de la trama, el discurso que surge del texto. Una manera de leer que tenga como parámetro principal el análisis de la violencia verificará la coherencia intrínseca del texto, problematizando los aspectos coyunturales que se desprenden de éste, evitando caer en falsas lecturas o en lecturas acomodaticias plagadas de prejuicios o que se someten al hallazgo de elementos que coincidan con horizontes de lectura preconcebidos, al encuentro de ejemplos que apunten a verificar o a establecer una determinada teoría. Este tipo de lectura nos permite experimentar la observación de un texto como un dispositivo que establece un diálogo con el lector, que expone un mundo posible habitado por relaciones que mantienen una coherencia que le es propia y que comparte con el lector pero que no se somete a ningún arquetipo de caracterización. Cada texto nos muestra una visión de esos mundos posibles que guardan en la mente del lector una relación conceptual con su propio mundo y que es reproducido y descodificado solamente en el momento de la lectura. Terry Eagleton observa que:

La teoría literaria es menos un objeto de estudios intelectuales de pleno derecho que una perspectiva original bajo la cual podemos ver la historia de nuestro tiempo (...) Todo cuerpo de teorías concernido por el sentido humano, los valores, el idioma, los sentimientos y la experiencia será inevitablemente comprometido en otras creencias más amplias y más profundas acerca de la naturaleza de los individuos y de las sociedades, acerca

de los problemas de poder y sexualidad, y sobre las interpretaciones de la historia pasada, del presente y de las esperanzas en el avenir.¹⁰

La lectura basada en el análisis de la violencia tiende a descubrir el mundo que se nos presenta en forma narrativa, tal cual se encuentra evocado en el objeto textual, considerándolo un objeto acabado, una unidad en la cual se encuentran todos y cada uno de los componentes necesarios para interpretar e interrelacionar ese mundo y el del lector. La violencia en el hombre se declara abiertamente en las manifestaciones que se escapan de las normas tanto en lo verbal como en lo factual, llevando consigo aparejada una fuerte marca de alteridad que deja al desnudo a ese “otro” que transgrede los límites normativos. La violencia es también un momento de razón en el cual esa razón parece oponerse a una exterioridad contradictoria que afecta a la determinación discursiva. Este razonamiento, una vez libre de restricciones sociales, se vuelve violento. Oponiendo violencia a la violencia, el hombre queda preso del determinismo de la violencia y reacciona en función a ésta. Una reflexión sobre la violencia posiblemente nos conduzca a encontrar una vía que nos revele las claves del comportamiento humano.

¹⁰ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF, 1994. p. 192

3. Violencia y Cultura

Jamais, quand c'est la vie elle-même qui va, on n'a autant parlé de civilisation et de culture. Et il y a un étrange parallélisme entre cet effondrement généralisé de la vie qui est à la base de la démoralisation actuelle et le souci d'une culture qui n'a jamais coïncidé avec la vie, et qui est faite pour régenter la vie.

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*.

Una de las formas más evidentes de comprender cómo la literatura encarna a la violencia como motor de la acción es a través de la cultura. En la cultura se manipulan todas las representaciones con las que el hombre construye su mundo, por ese motivo es que su análisis nos permite entender la articulación de la violencia en la literatura. El paso de la violencia física a la violencia simbólica está precedido por una confluencia de factores de orden psicológico, persuasivo, coercitivo y narrativo que dan como producto un discurso en el que se reflejan, en mayor o menor medida, las instancias y tensiones que participan en su producción. Estos elementos han sido explicados con fines psicoanalíticos por Sigmund Freud en su libro *Tótem y Tabú*. Para decodificar cada una de las instancias que intervienen en la fundación del ámbito social Freud imagina una ficción que da cuenta, lo más verosímilmente posible, de lo que pudo haber sido ese instante fundacional. “*Un jour, les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à l'existence de la horde paternelle*”¹¹. Si bien el objetivo de Freud apunta a explicar la psicología colectiva, en su explicación intervienen no sólo los elementos de la violencia

¹¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 2000.

fundacional sino también los rasgos del paso de la violencia física, del asesinato del padre y posterior canibalismo, a la violencia simbólica, de la creación del totemismo. El totemismo, siempre siguiendo la tesis freudiana, establece una relación directa entre la muerte y la trascendencia. El tótem es una representación substitutiva del padre asesinado que luego alcanzará el estatus de dios. A partir de este punto, que en el libro deriva en explicaciones psicoanalíticas, se desarrolla el animismo que, a grandes rasgos, son ficciones que intentan dar cuenta del origen del hombre y de su relación con el mundo. Estas narraciones explican y justifican los pormenores de las estructuras que rigen el ámbito social de cada comunidad al mismo tiempo que codifica la violencia física transformándola en simbólica, lo que sirve de base a la subdivisión interna y a la organización de la comunidad. Sea cual fuere el relato que intenta explicar la creación del mundo, éste siempre contiene un repertorio de figuras a través de las cuales la comunidad manifiesta su visión del mundo adquiriendo el valor de verdad, o sea que resuelve autoritariamente los problemas de la relación realidad - ficción. La fundación del orden simbólico en la comunidad da paso a la organización social con la que se perpetúan los relatos o códigos fundacionales. Esa perpetuación institucionalizada de los relatos como patrimonio identitario de la comunidad es la cultura. La violencia de fundación que se impone como fuerza reguladora del ámbito social y político produce un discurso en el cual las figuras de poder se inscriben borrando las marcas de violencia que permitieron su ascenso al poder y elevando su origen a un nivel supranatural. Esta etapa fundacional, por lo general, ha dejado sus huellas marcadas en la literatura escrita, aunque también en la oral, y se revela ejemplar a la hora de emprender un análisis de la violencia de fundación en ámbito cultural. De hecho se toman, por lo general, textos fundadores del tipo de *Gilgamesh*, *El Génesis de la Biblia*, *La Iliada*, *El Popol Vuh*, etc. para analizar los

parámetros de fundación ya que en ellos las marcas de producción se manifiestan de manera más evidente. De ellos se desprende la idea de que la simbolización de la violencia física tiene como presupuesto fundamental una visión esencialista del hombre en la cual se producen sistemas discursivos que relacionan al ente en su totalidad. El hombre se ha contentado históricamente de fundamentar sus conocimientos del mundo de acuerdo a la forma según la cual este mundo lo afecta, sin distinguir entre realidad y apariencia. Y si bien el pensamiento científico siempre ha buscado construir conceptos adecuados a la formas de aparición, a las formas de regularidad, buscando encontrar no sólo el sentido experimental sino también abstracto, su tendencia siempre ha conducido su discurso hacia la búsqueda de parámetros universales que permitan dictaminar reglas hegemónicas. El razonamiento cartesiano intenta sobrepasar el regionalismo católico para crear un ámbito universal, válido en toda situación espaciotemporal. Los discursos científicos y los humanistas se diferencian sólo en el enfoque con el que se aborda el problema, pero los dos tienden a la universalidad y los dos dependen de un histórico movimiento dialéctico. Por lo tanto, todos los relatos de fundación dan cuenta de un hombre universal o universalizado, un hombre en relación con la totalización de su visión cósmica. De acuerdo con Peter Sloterdijk, fue preciso esperar la aparición de Nietzsche en la escena filosófica para que se llevara a cabo la desmitificación de ese tipo de imposturas universalizantes que le imponían un orden moral a un mundo que jamás era universo¹². En el plano científico fue Einstein quien con su “Teoría de la Relatividad” destruyó todo misticismo universal. De cualquier manera, si nos remitimos a los mecanismos de producción del relato está claro que todo individuo que narra un acontecimiento, una experiencia o realiza una

¹² Peter Sloterdijk, *Le penser sur scène*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1990.

descripción, hace una relación directa entre él y su mundo y en la selección de datos que elige contar la violencia actúa como medio selector.

La cultura es el producto del procedimiento utilizado por el hombre para codificar la violencia física transformándola en violencia simbólica. Sin olvidar que la violencia es un medio y no un fin, podemos apreciar en la cultura las estrategias de las que se vale el hombre para seleccionar y perpetuar un modelo moral que se quiere hegemónico y que intenta resolver la relación del individuo con el mundo. Muchos pensadores han imaginado ficciones para poder explicar los elementos fundamentales de este pasaje fundacional que refleja en el nacimiento de la cultura el punto de partida para el establecimiento de un orden moral. A partir de los rudimentarios datos antropológicos con los que cuenta la ciencia sobre los comienzos de la humanidad algunos pensadores han ideado una narración verosímil para explicar los entretelones de la socialización del hombre y su consecuente codificación cultural; tal es el caso de Freud antes mencionado. De esta manera, la ciencia busca en los oscuros orígenes de la humanidad la explicación de un presente continuo sin poder escapar a la codificación discursiva. Al igual que en los comienzos de la humanidad, el hombre apela a la narración de hechos imaginarios como medio para encontrar una explicación a sus interrogaciones. De hecho, la selección de elementos que prima cualquier relato narrativo conlleva un carácter marcadamente ficticio y pone de manifiesto el carácter ilusorio de las explicaciones que da la cultura acerca del hombre y sus códigos morales:

La culture, dit-on, est la prouesse par laquelle l'homme se libère de la nature, de la faim et de la misère, de la peur et de la souffrance. En créant des institutions, il gagne protection et fiabilité. En confectionnant des outils, il se décharge de la peine du travail et il dessine le monde selon sa représentation. En inventant le langage, il vainc sa solitude et se rend capable de se comprendre avec autrui. En imaginant des symboles, il confère au monde un

sens qui donne à sa vie un appui et une direction. Et en se situant dans des traditions, il sait consciemment d'où il vient et où il va. La culture est l'essence des moyens et des formes qui permettent à l'homme de donner à sa vie une structure et une expression, un ordre et une substance. Grâce à elle, il franchit les étroites limites de sa corporéité, de sa souffrance. [...] La culture représente tout à la fois une extension de soi, une production de soi, une représentation de soi. Ce n'est que dans la mesure où l'homme produit une culture qu'il peut avoir un monde et un moi.¹³

Este párrafo destaca de manera explícita los rasgos característicos de la cultura y los parámetros de su fundación y su producción. Sofsky ataca, en su crítica, sobre todo el optimismo de los discursos que se imponen como modelos de rectitud, pero en la cultura están insertos también los discursos contestatarios al orden, los discursos de resistencia. La cultura, tal como lo señala el texto citado precedentemente, incluye en su seno tanto los discursos religiosos, políticos y morales que rigen el orden social como los discursos filosóficos y literarios que critican ese orden. Aunque está claro que tradicionalmente la literatura ha sido la encargada de proteger y acuñar los textos que por su irreverencia el orden ha querido sepultar en el olvido.

La cultura además de ser el producto de la codificación de los parámetros sociales cumple otro rol que tiene que ver con la violencia, y es su capacidad coercitiva. Este punto ha sido señalado por Gilles Deleuze en su libro sobre Nietzsche. Deleuze señala que *Culture signifie dressage et sélection*. Este carácter funciona a nivel de la conciencia y su rol es el de adiestrar al individuo de tal manera que refuerza su conciencia para que pueda comportarse siguiendo su propio espíritu siempre respetando los estatutos morales con los que se lo ha educado. Esto lo explica Freud diciendo que se trata de una renunciación a las

¹³ Sofsky, p. 190

pulsiones que va aparejada del desarrollo del sentimiento de culpa. Estos factores pueden desembocar en un aumento de las tensiones hasta un punto intolerable con lo que incrementa la posibilidad de insumisión. Para impedir esa desarticulación del sistema es necesario que la comunidad se someta al orden de la ficción que ellos han creado para así considerarse individuos creados, protegidos y amados por un ser superior. El respeto a la ley es fundamental en el funcionamiento del orden social y para ello se toman medidas de adiestramiento a la vida comunitaria que se expande a todos los niveles sociales, al Estado y a la familia. El individuo por voluntad propia se resiste a romper con el orden moral que se le ha inculcado. Al mismo tiempo que, tal como lo explicita más adelante en su texto Deleuze, *“La culture dote la conscience d’une nouvelle faculté qui s’oppose en apparence à la faculté d’oubli: la mémoire”*¹⁴. En este caso la memoria tiene más que ver con la conciencia de los actos futuros que con los pasados. Deleuze incluye este comentario sobre la cultura dentro de su crítica del “resentimiento y la conciencia” haciendo de la cultura el móvil que provoca el resentimiento a partir de la conciencia. Este análisis deleuziano nos induce a pensar que la cultura adiestra al hombre para que una vez adiestrado no sea necesario contenerlo, e incluso que él se sienta obligado interiormente a defender los parámetros de ese adiestramiento. La cultura a través del “Humanismo” se impone la tarea de sacar al hombre de la barbarie fundacional para llevarlo a una vida “digna”, alejada de la violencia física original; aunque las guerras demuestren lo contrario, en muchos casos el adoctrinamiento cultural es el causante de los más sangrientos conflictos bélicos. La cultura es concebida como el método terapéutico más eficaz ante los males de la barbarie. La cultura persuade a la comunidad de los peligros de deshacerse de la institución cultural

¹⁴ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1983. p. 46

ya que ésta guarda en la memoria colectiva los dolores de su primitivo estado salvaje poniendo de manifiesto la dicotomía “civilización o barbarie”. Precisamente éste es uno de los *slogans* de la mentalidad modernista que ha regido al mundo occidental en los últimos quinientos años. Incluso los términos “bárbaro”, “salvaje”, etc. hacen referencia en casi todos los idiomas occidentales a calificativos de acciones consideradas fuera de todas las normas morales o incluso aberrantes con respecto a la conducta humana. Todo este dispositivo forma parte de la producción cultural pero es en el plano social donde sienta sus raíces y a partir de donde se lo promueve y sostiene. Cualesquiera sean los valores éticos y morales que se promuevan, su funcionamiento siempre será el mismo, respondiendo a los mismos mecanismos y persiguiendo el mismo objetivo: domesticar el hombre. Gilles Deleuze razona al respecto diciendo que:

Toute la violence de la culture, l'histoire nous la présente comme la propriété légitime des peuples, des États et des Églises, comme la manifestation de *leur* force. Et en fait, tous les procédés de dressage sont employés, mais retournés, détournés, renversés. Une morale, une Église, un État sont encore des entreprises de sélection, des théories de la hiérarchie. [...] On se sert des procédés de dressage, mais pour faire de l'homme l'animal grégaire, la créature docile et domestiquée. On se sert des procédés de sélection, mais pour briser les forts, pour trier les faibles, les souffrants ou les esclaves.¹⁵

La cultura como producto social ejerce una violencia fundamental en el quehacer humano, violencia que aunque no estemos acostumbrados a verla como tal se manifiesta cotidianamente. La literatura no es ajena a este fenómeno, y tal como ocurre en el plano social, los hábitos nos velan esta perspectiva que sin embargo es altamente manifiesta. Este trabajo pretende justamente poner al descubierto esta situación en la narración literaria.

La cultura forma parte del establecimiento del ámbito social y funciona siguiendo un doble campo de acción. Por un lado codifica los elementos que sirven de base a la institucionalización de la verdad, la verdad es, en este caso, el parámetro fundamental de la relación entre lo real y lo simbólico, o sea que todo aquello que alcanza el valor de verdad es lo que concuerda con las normas morales vigentes. Incluso el discurso científico está supeditado en su verdad a estas normas. Por otra parte, la cultura persuade retóricamente de que no existe alternativa posible a ese modelo, esto a través de la educación actúa sobre la conciencia. Además su constitución debe ser hegemónica, o sea que para todos los miembros de la comunidad los valores deben de ser los mismos a riesgo de caer nuevamente en los flagelos de la barbarie. Esta convicción hace que la apariencia de ese mundo virtual vele la realidad y que el modelo verosímil creado para escapar de los temores del hombre, según Freud la muerte, se convierta en un mundo probable del cual se han borrado las asperezas que condenan al hombre a una vida miserable. Está claro que la producción cultural oficial conserva y defiende los intereses de un sector, generalmente minoritario como el clero en la Edad Media o la burguesía más tarde, aunque su discurso se dirija al conjunto de individuos que habitan un determinado territorio. Las leyes son los instrumentos de los que se sirve el Estado para defender su posición frente a cualquier opción alternativa. El caso de Galileo Galilei y su descubrimiento del movimiento planetario son ejemplares en este sentido ya que la Iglesia, la cual ejercía el poder en esa época, lo obligó a negar sus observaciones astronómicas. La problemática en torno a la relación entre el mundo real y el mundo verosímil ha sido borrada tradicionalmente por un discurso que se impone con la autoridad que le da el poder del Estado.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962. p. 159

Le concept de vérité qualifie un monde comme véridique. Même dans la science la vérité des phénomènes forme un monde distinct de celui des phénomènes. Or un monde véridique suppose un homme véridique auquel il renvoie comme à son centre.¹⁶

En las últimas décadas las reivindicaciones por los derechos de representación de las minorías comunitarias dentro de la sociedad han marcado un progreso muy importante con respecto a la apertura por parte de la hegemonía del modelo representado por el Estado. Por primera vez el modelo político y cultural no se centra en torno a un solo grupo social sino que se vuelve tolerante con los grupos minoritarios. Este es el caso de las comunidades de indígenas, de homosexuales y de minorías étnicas que hasta ahora han formado grupos aislados sin ninguna representación jurídica. Se trata de un gran cambio a nivel cultural ya que incluso en las escuelas se imparte la idea de una mayor tolerancia frente a esas minorías. Esta “tolerancia” está supeditada a la posición adoptada por los grupos de poder político y económico. Cualquiera sea el grupo al cual representen, todos los modelos poseen la misma raíz ficticia y siguen siendo herramientas creadas con el objeto de reunir a un grupo de individuos en torno a una figura que los represente.

Hemos visto hasta aquí de qué manera podemos decodificar la cultura a partir de la violencia. La cultura crea entonces un mundo virtual para escapar de los flagelos de la realidad, pule los vértices de una vida angulosa para convencerse de que los tormentos no son tales y de que los males forman parte de una etapa pasajera que conduce al paraíso.

Là où des dissimulations sont constitutives d'une civilisation, là où la vie en société est soumise à la contrainte de mentir, apparaît dans l'énonciation réelle de la vérité un moment agressif, une dénudation mal à propos. Mais à la longue, la pulsion du dévoilement est la plus forte. C'est seulement la nudité et la non

¹⁶ Ibid. p. 109

dissimulation radicales des choses qui nous libèrent de la contrainte de colporter des suppositions méfiantes. Vouloir parvenir à la "vérité toute nue" est un motif de la sensibilité désespérée qui veut déchirer le voile des conventions, des mensonges, des abstractions et des discrétions pour parvenir au fait.¹⁷

El individuo se enfrenta a la violencia de las apariencias, al sometimiento social que conduce a la hipocresía. El enfrentamiento entre la experiencia real y esa especie de juego de roles sociales a la que se ve obligado a jugar provoca la necesidad de liberar su sensibilidad denunciando abiertamente esa mascarada. Uno de los puntos críticos de la escritura de ficción es precisamente el de enunciar una relación inédita e individual, libre de convenciones y con un lenguaje propio, entre el sujeto (hombre) y el objeto (mundo). En este cuadro de situación existe, como hemos tratado de explicar, un factor desequilibrante que produce los deslizamientos de sentido y los cambios de estructuras que se reflejan históricamente en la cultura: la rebeldía. La rebeldía, es la encargada de inducir el movimiento dialéctico, del cual ya hablamos. Además de ser la responsable de la resistencia a la violencia conservadora es uno de los promotores del cambio de paradigmas de representación en los enunciados. De las tensiones que existen en la no adecuación del individuo al orden impuesto surge un determinado tipo de enunciado que es el resultado de la insatisfacción respecto del modelo impuesto. Esta producción de enunciados se refiere a la producción de enunciados inéditos y no a la reapropiación de enunciados o a la simple repetición. Cada etapa en la historia del pensamiento humano ha sido marcada por la formulación de enunciados inéditos tendientes a explicar o a dar cuenta de una nueva situación en la que se han producidos cambios en los modelos morales del hombre. Por ejemplo el advenimiento de la Modernidad significó un rotundo cambio en la mentalidad y

¹⁷ Peter Sloterdijk, *Critique de la Raison Cynique*, Paris, Christian Bourgeois Éd., 2000. p.21

en los parámetros morales con los que se guiaba el hombre en la Edad Media. Por supuesto esto vale para el hombre occidental y también, aunque en menor medida, para todos los grupos humanos que estuvieron bajo su influencia.

Otro de los factores culturales que más incidencia han tenido en el comportamiento del hombre y desde el cual se puede emprender un análisis de la violencia es el tiempo. La sedentarización del hombre en grupos urbanos ha hecho del tiempo un factor vital para su subsistencia. El tiempo mide la vida del hombre, la clasifica y determina incluso su muerte. El tiempo, como lo hemos demostrado en la introducción puede convertirse en un factor de violencia tanto por su velocidad como por su lentitud. Hay muchos textos literarios en los cuales el tiempo ejerce un factor de mucha violencia y en los cuales la acción se diluye provocando el conflicto. Una novela de Gabriel García Márquez llamada *El coronel no tiene quien le escriba* manifiesta de manera ejemplar la violencia de la inacción. Hay un coronel veterano de una guerra civil ya muy lejana en el tiempo que está esperando su jubilación. Entre tanto trata de sobrevivir lo más dignamente posible, a un punto donde la dignidad se le escapa en la pobreza. En ese texto se lee la violencia sobre las carencias sufridas por el protagonista y su esposa frente a un mundo que ha cambiado y ya no reconoce sus hazañas. El tiempo transcurre implacablemente hacia un final que lo ahoga en la miseria. Como éste hay muchos casos en la literatura en los que a partir del tiempo se pueden determinar distintas formas de violencia. El tiempo a nivel cultural significa un intento por controlar los límites de la vida. Hoy en día se habla frecuentemente del tiempo e incluso el lenguaje contemporáneo refleja la incidencia del tiempo en el mundo moderno por medio de una infinidad de términos que están directamente relacionados con el tiempo. La Economía apoyada en la vigencia de un mundo capitalista en el que la producción de

bienes y el consumismo son los parámetros principales de la vida cotidiana hace del tiempo un valor fundamental. De todos modos, el hecho de que el tiempo en los últimos siglos haya adquirido una importancia sin precedentes sólo indica que la vida humana transcurre a un ritmo más acelerado, hecho que se refleja consecuentemente en la literatura y de ninguna manera quiere decir que antes se le haya dado una importancia relativa. El tiempo siempre ha sido una de las constantes referenciales de la vida del hombre. En la literatura estos aspectos se revelan cruciales para la interpretación de textos, cualquiera sea la procedencia de estos. El tiempo es un elemento clave tanto a nivel textual, en las estructuras de composición, como paratextual, situación histórica en que fue escrito. La trama que desarrolla el discurso narrativo depende del tiempo fundamentalmente en lo que se refiere a la representación de los personajes en el mundo ficticio. Todos los elementos que hemos tratado de discutir en este capítulo nos van a permitir resolver en las novelas los conflictos que vinculan al hombre con su experiencia de la realidad y el mundo social en el que está inserto.

4. Violencia e infancia

PROMÉTHÉE

Cette espérance tu veux

la donner

Se libérer du dieu?

{ES-TU

Comme l'enfant

Qui à aucune loi

Ne se croit lui-même soumis?}

ES-TU

Comme un nouveau seigneur

Jaloux et troublant?

CROIS-TU

Que ton feu est tout-puissant?

APPELLES-TU

Vérité

Cette étroite clairière

Qui un seul instant

Nous éclaire?

Extrait de l'opéra :

Prometeo de Luigi Nono

La literatura se sirve de la infancia como figura preponderante para poder entablar una reflexión acerca de la violencia o de las impulsiones que dominan al hombre. La infancia constituye un punto crucial en el análisis de la condición humana del Hombre. Todos los conceptos que tienen que ver con el estudio de las características esencialmente humanas confluyen en la infancia transformándose en aporías. De hecho la infancia representa una concepción donde la violencia está completamente integrada, podríamos decir que la infancia es un sitio conceptual en el que los términos que identifican al hombre como “ser humano” se topan con sus propios límites. Las dicotomías natural-social, animal-humano, grito-habla, lengua-discurso encuentran su infabilidad en la infancia y es por ese motivo que allí actúa la violencia como medio formador o generador de nuevos entornos de comprensión. El orden con el que estructuramos o delimitamos el mundo pierde su poder

persuasivo en la infancia tornándose fútil. El deslizamiento metafísico que se produce en el pasaje de “animal” a “humano” constituye uno de los temas filosóficos fundamentales en la historia del pensamiento, a la vez que significa el presupuesto fundacional de toda concepción del hombre. Se hable de *homo sapiens*, de *homo loquens*, de cógito cartesiano o de “ser creado a imagen y semejanza de su dios”, todas estas representaciones del hombre son presupuestos que parten de una particular concepción del hombre en relación con el mundo que habita. En la escritura, todos estos presupuestos están integrados en el discurso, de manera que la voz enunciativa se inscribe en el marco de estos parámetros históricos para construir su mensaje. La niñez en la escritura tiene un carácter aporético muy particular, puesto que al ser una zona de transición a partir de la cual se dibujan todos los parámetros de la concepción del hombre, ésta se convierte en un lugar del cual es necesario apropiarse conceptualmente. Es un territorio virgen que es necesario conquistar. Esta conquista se realiza material e intelectualmente por medio de la filiación familiar. El niño no es un ente extraño, es sólo una piedra sin tallar, una gran caja vacía que es necesario llenar de cultura lo antes posible a riesgo de perderla para siempre. La lingüística y el psicoanálisis han estudiado minuciosamente la evolución del aprendizaje en el niño constatando que si la caja no es llenada antes de la pubertad es posible que se cierre para siempre. Éste es el caso de los “niños salvajes” que han sobrevivido al hábitat animal selvático durante toda su infancia. En el niño se produce una síntesis en la que se dividen las fuerzas genéticas y culturales entre la filiación y la genealogía. La filiación acarrea con todo el simbolismo y la representación cultural viene cargada de todo el bagaje de información que inscribe datos en el niño comprometiéndolo con una mitología genealógica, con un profundo sentimiento de pertenencia a una “raza superior” y a un “territorio privilegiado”. El orden social se sirve de la filiación a nivel familiar para

inscribir sus códigos en el niño y así apropiarse de ese territorio material y conceptual que significa la infancia.

(...) l'enfant « rapporte-t-il » innocemment aux parents quelque chose d'étonnante expérience productive qu'il mène avec son désir; mais cette expérience ne se rapporte pas à eux comme tels. (...) Sous l'action précoce de la répression sociale, la famille se glisse, s'imisce dans le réseau de généalogie, elle confisque le Numen (mais voyons Dieu, c'est papa...). On fait comme si l'expérience désirante se rapportait aux parents, et comme si la famille en était la loi suprême. On soumet les objets partiels à la fameuse loi de totalité-unité agissant comme « manquante ». On soumet les disjonctions à l'alternative de l'indifférence ou de l'exclusion. La famille s'introduit donc dans la production de désir, et va dès le plus jeune âge en opérer un déplacement, un refoulement inouï. Elle est déléguée au refoulement par la production sociale.¹⁸

Esa apropiación asegura una continuidad, la trascendencia del modelo social, y por ende del Estado. La filiación dota al niño de una memoria social que actúa sobre dos planos correspondientes. Por un lado, el plano económico y político donde el compromiso con ese bagaje cultural recibido prefigura las relaciones y comportamientos propios a su condición. Por el otro, el plano mítico muestra de qué manera se ha formado y delimitado el sistema a partir de las líneas directrices de filiación. En el caso de la mayoría de las culturas occidentales esta filiación se rige por la rama paterna. En este punto entran en acción las fuerzas genéticas. El plano genético velado por todo el aspecto cultural pasa a cumplir un rol secundario aunque fundamental. No es caprichoso el hecho de que el libro que más ha marcado a la civilización occidental, *El Testamento cristiano*, comience con el árbol genealógico por línea paterna de Jesús desde Adán hasta José. El código genético transmitido a través de los genes asegura solamente la trascendencia étnica, la apariencia física, siendo la cultura social la encargada de adosar el simbolismo y la representatividad

¹⁸ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *L'anti-oedipe*, Paris, Ed. de Minuit, 1972. p. 143

necesarios para constituir una comunidad social a partir de esa similitud genética. El ámbito social a través del Estado y las estructuras institucionales establecen los lazos necesarios para reunir bajo los mismos códigos sociales al conjunto de los miembros de una sociedad, por más ecléctica que esta sea. Es por eso que incluso sociedades que han recibido un gran afluente migratorio pueden conservar sus códigos culturales sin realizar cambios mayores en sus estructuras. Estas estructuras culturales son aprehendidas por el niño fundamentalmente a través de dos instituciones sociales: la familia y la escuela. La familia, en el campo social, funciona como el instrumento que asegura la continuidad de los códigos culturales y genéticos sirviéndose del niño como eslabón de nexo en la cadena de transmisión. La apropiación conceptual de la niñez se realiza básicamente a nivel teórico intelectual y no necesariamente a nivel social, puesto que la abstracción intelectual de la que se valen los pensadores para desentrañar las estructuras sociales tiene más que ver con los parámetros mentales que rigen una época de producción que con las prácticas sociales transmitidas de generación en generación. Este esquema es válido para todo tipo de sociedad independientemente del contexto histórico y territorial y si bien ha habido épocas en las que no se le ha dado mayor importancia intelectual la infancia siempre ha mantenido su rol transmisor.

La infancia no es solamente una etapa determinante en la vida del hombre sino que constituye igualmente un concepto muy importante en el imaginario histórico a nivel de la representación. Lo propio de un niño es tener que aprender del mundo que lo rodea, es por eso que en la mitología, cualquiera sea su origen, los Dioses nunca crean niños sino hombres. El carácter representativo de la niñez indica, como una suerte de espejo metafísico, la imagen que tiene el hombre de sí mismo y de su proyección en el tiempo. A

lo largo de la historia, la infancia ha atravesado épocas de apogeo y de olvido, siempre dependiendo de la visión de mundo que regía el pensamiento humano del momento. A grandes rasgos podemos sintetizar que para los griegos clásicos, quienes concebían un tiempo circular, los niños eran un eslabón en la gran cadena de la vida. Muchos adultos se veían acosados por niños marcados por un destino poderoso. Tal es el caso de Cronos, quien devoraba su prole porque el destino presagiaba que uno de ellos lo destronaría. Esta continuidad cíclica se correspondía al pensamiento que primaba en todas las obras de la época. En el imaginario católico, seguramente el caso más representativo es el de Abraham, quien es puesto a prueba por su Dios ordenándole sacrificar a su hijo. La progenitura es tenida como un valor supremo, sólo superada por la Fe, y aunque el tiempo es concebido como una línea recta entre la Creación y el Juicio Final la prole sigue siendo el nexo de transmisión cultural. Sin embargo en la tradición judeocristiana los niños como tales no tienen mayor representatividad ni protagonismo más allá del de dar continuidad a la tradición. El único niño destacado en toda la Biblia es el niño Jesús y lo hace por tener comportamientos de adulto a una edad temprana. Esta falta de protagonismo en la cosmovisión judeocristiana de los niños es heredada por la Edad Media en Europa relegando a los niños a un preceptor, quien debía encargarse de esas “tareas domésticas” hasta el tiempo en el cual, una vez educados, ocuparan un lugar en el mundo social. Del Renacimiento tal vez los únicos que tratan el tema de la infancia son Montaigne y Rabelais, este último da un rol protagónico al niño en su obra *Gargantúa y Pantagruel*. El racionalismo clasicista preocupado más en la relación “hombre-naturaleza” no se detuvo en pensar al niño bajo el presupuesto de que este forma parte más de la naturaleza que del hombre. Rousseau es el artífice del protagonismo ascendente que logra la representatividad del niño. Desde su primer ensayo, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*,

Rousseau plantea una nueva visión del niño según la cual el hombre nace bueno por naturaleza para luego ser corrompido por la sociedad y su cultura.

(...) l'homme est naturellement bon, (...) qu'est-ce donc qui peut l'avoir dépravé à ce point sinon les changements survenus dans sa constitution, les progrès qu'il a faits et les connaissances qu'il a acquises? Qu'on admire tant qu'on voudra la société humaine, il n'en sera pas moins vrai qu'elle porte nécessairement les hommes à s'entre-haïr à proportion que leurs intérêts se croissent, à se rendre mutuellement des services apparents et à se faire en effet tous les maux imaginables.¹⁹

Los siglos XIX y XX aumentan progresivamente la importancia de la infancia en el seno de la sociedad en detrimento del estatus de la vejez. El Romanticismo decimonónico descubre en la infancia la libertad más absoluta, desposeída de las contrariedades sociales. Finalmente, la segunda mitad del siglo XX entroniza a la infancia dándole un valor supremo. La infancia es un valor "universal" inapelable y su representatividad es moneda de cambio, por lo tanto encrucijada de violencias. Cualquier crimen cometido contra la infancia es juzgado doblemente horroroso. Se crean leyes e instituciones estatales y comerciales dedicadas exclusivamente a la infancia. En la literatura se crea todo un imaginario infantil que refleja la concepción del hombre sobre la infancia, vista como el paraíso perdido. A los niños se les dedica una extensa literatura en la que se articulan las particularidades de un mundo sin restricciones o en permanente contacto con sus propios límites. Los niños como figuras emblemáticas irrumpen en la literatura de adultos con roles protagónicos preconizando constantemente las distintas modalidades de la violencia. Precisamente, hoy en día la infancia ha adquirido un rol protagónico inusitado, ahora no

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris. Nathan, 1998. p. 118

sólo se encarga de recoger la posta de la generación anterior y sirve de nexo entre lo social y lo natural, sino que se ha creado un espacio, un hábitat maravilloso, un "El Dorado" donde arrincona sus ilusiones y sus anhelos.

La infancia marca, por diversos motivos, un momento crucial en la vida del hombre. Estos factores repercuten en la edad adulta y están directamente relacionados con la violencia social. Por medio de la violencia el hombre va mudando sus etapas vitales pasando de bebé a niño, de niño a adolescente y de adolescente a adulto. No se trata sólo de cambios fisiológicos sino que estos cambios de hábito van acompañados de una buena dosis de las imposiciones sociales que a través de la conducta, creencias, fe y educación modelan al hombre para que se conduzca apropiadamente en sociedad. Estos cambios fisiológicos y sociales no son indiferentes a ninguna cultura, siempre van acompañados de ceremonias significativas que delimitan los cambios de hábito en la vida de hombre. Son hitos que están directamente relacionados con las responsabilidades que debe asumir el hombre en su desempeño social y que se someten a cada instante al juicio del conjunto de la sociedad. Ese juicio constante que vela sobre cada acto del hombre, independientemente de su edad, es tal vez el signo de crueldad más violento al que es sometido el hombre en el transcurso de su vida. El juicio es un elemento clave para la sociedad, es el arma tangible de la violencia social que actúa en todo momento y en todo lugar. Ésta va desde el enfrentamiento con el mundo exterior, al ser sometidos los niños al juicio de nuestros semejantes, familiares o desconocidos, hasta el enajenamiento de nuestros propios actos provocado por el remordimiento. No existe prácticamente ninguna novela en la que estos

aspectos no se pongan de manifiesto pero tal vez la novela que muestra con mayor vehemencia las singularidades de la crueldad del juicio al prójimo sea *El proceso* de Franz Kafka. No sólo el comportamiento es enjuiciado sino también el modo de vestir, los gestos, el vocabulario, los gustos y hábitos según normas explícitas y aún implícitas. La sociedad crea sus instituciones en función de los cambios fisiológicos y sociales del hombre, delimitando a la vez en cada cambio el tipo de conducta y de responsabilidades que debe asumir un individuo en cada cambio. Cualquier comportamiento fuera de lugar o que no concuerde con lo estipulado socialmente puede ser sentenciado como negligencia, obsesión, pusilanimidad, histeria o locura. Son tan estrechos los límites de la normalidad y tan frágil el aparato discursivo con los que el hombre intenta someter a la realidad que el sólo hecho de transgredir un límite debe ser condenado radicalmente. Todos estos elementos de culturización, al establecer las normas de conducta de una sociedad, dan respuesta y reglamentan un determinado número de interrogantes que se presentan en el ámbito social, siempre y cuando el círculo social sea homogéneo y monocultural, puesto que la articulación de sus parámetros está pensada para establecer normas socioculturales de rigor incontestable. Éstas deben aparentar ser naturales. Este aspecto es más notorio en el ámbito religioso, como lo demostraremos más adelante en el análisis de *L'avalée des avalés*, aunque en menor escala también se verifica en la sociedad en general, sobre todo en las que no experimentan un afluente migratorio significativo. Por el contrario, si bien socialización monocultural parece natural en una comunidad endógena, ésta deja al descubierto todas sus carencias y contrariedades cuando se construye a partir de distintas esferas culturales. Como lo explicamos en el capítulo anterior, una verdad si no es hegemónica pierde su carácter propio por lo que entran en crisis consecuentemente todos sus códigos y preceptos. La experiencia de mundo a la que asiste el niño en su infancia está

marcada por la aprehensión de esos códigos y preceptos culturales que establecen su relación con la realidad. Esta experiencia está ligada al reconocimiento de un mundo exterior a su cuerpo, un mundo habitado por seres semejantes, quienes delimitan su campo de acción y coartan su narcisismo infantil. Podemos decir que la entrada del niño en el mundo social se realiza en el momento en que a fuerza de ser interpelado por su nombre, el niño reconoce que tal sucesión de fonemas está asociada a su persona y consecuentemente se reconoce al llamado de este nombre. El sistema de la vida en sociedad está marcado por este reconocimiento y en éste se transmite principalmente la violencia con la que el ámbito social *domestica al hombre*. Es la violencia ejercida por el ámbito social la que hace que en la infancia queden marcadas todas las huellas del paso de lo natural a lo social que posteriormente, según Freud, serán la base de las neurosis en los adultos. Precisamente es el psicoanálisis la disciplina que se ha encargado de estudiar con mayor detenimiento todas las instancias y las marcas que la socialización deja en la conciencia y en el subconsciente del hombre. Sin entrar demasiado en el psicoanálisis nos conformaremos con destacar que “le retour du refoulé” manifiesta en el adulto las carencias en el niño. Más allá de que algunos pensadores convengan en afirmar que se trata sólo de una forma histórica de abordar los desequilibrios mentales, no podemos prescindir de las consecuencias que pueden acarrear en el adulto las vicisitudes de su infancia. La mención de estos mecanismos de interpretación del comportamiento humano no es gratuita en este análisis literario ya que casi toda la literatura del siglo XX ha creado todos sus cuadros de representación a partir de las teorías freudianas. Este hecho alcanza por supuesto a todas las otras artes también.

En la infancia los códigos morales y sociales entran y se articulan por medio del lenguaje. El responsable de la falta de experimentación inédita, la del descubrimiento y no la del reconocimiento, la expresividad libre de toda presuposición preexistente es el lenguaje. La adquisición del lenguaje hace que reconozcamos los objetos que se presentan frente a nosotros como ya conocidos, la palabra que designa un objeto contiene toda la carga semántica que le acredita el uso cotidiano. De esta manera al poseer primero el lenguaje que la experiencia asistimos a una pre-experimentación semántica de los objetos. O sea que adquirimos en primer lugar la noción de “elefante” sin haber jamás visto uno y luego al descubrir un elefante real le acreditamos todas las cualidades que asociamos con el concepto de “elefante”. Así, desde que algo toma una forma familiar etiquetamos su nombre en nuestra memoria y esa cosa que está frente a nosotros pasa a adoptar las propiedades que nuestra memoria ha asociado a esa forma y guarda en su archivo. La experiencia que debería ser la formadora del lenguaje se convierte en la limitadora de la experiencia, supeditando ésta a los vacíos del lenguaje.

De faire, l'enfance agit principalement sur le langage, qu'elle constitue et conditionne de manière essentielle. Car l'existence même d'une telle enfance, c'est-à-dire de l'expérience en tant que limite transcendante du langage, exclut que le langage puisse en soi se présenter comme totalité et vérité.²⁰

Podríamos decir que en el proceso de socialización el niño va de una pura experimentación a un puro reconocimiento. La primera etapa está orientada básicamente hacia lo sensible, cada una de las sensaciones que se experimentan en la niñez quedan guardadas en la memoria para su posterior reconocimiento, los aromas, las texturas, las melodías, los colores, los sabores descubiertos en la niñez quedan marcados a fuego en la

²⁰ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 1989. p. 66

memoria y sirven de parámetros a experiencias posteriores. En la segunda etapa, cuando ya se tiene registro de una gran cantidad de experiencias, viene la etapa de reconocimiento, la codificación y cifrado de todo un cúmulo de sensaciones que forman parte del bagaje que señala nuestra relación con el mundo exterior. Sería necesario agregar que si hay algo a lo que el hombre adulto teme es a lo desconocido, a lo imprevisible y a lo que no puede dominar, a lo que escapa a su razonamiento lógico. La ciencia se encarga de abarcar todos los ámbitos posibles para aprehender el mundo en que vive el hombre y sacar rédito de éste. Es como si el hombre se empeñara en desembarazarse de la experiencia, de los imprevistos, es como si la curiosidad infantil se transformara en la adultez en un delirio de control. La experiencia y la certitud forman los polos distintivos de la infancia y la edad adulta respectivamente. Montaigne declara en sus *Essais* que "*L'expérience est en effet incompatible avec la certitude; une expérience devenue calculable et certaine perd aussitôt son autorité*"²¹. En la cita nos remitimos indefectiblemente a una concepción del mundo anclada en otros parámetros que los actuales pero, de todos modos, nos demuestra de manera eficaz cómo se articula el fenómeno de la experiencia con respecto a la certeza y la incidencia que éstos pueden tener en la infancia. La certeza deja escapar su realidad debiendo conformarse con una representación irreal que contiene los atributos de su esencia ideal. Entonces la certeza se reduce a un reconocimiento de lo mismo o a un acostumbramiento a lo real. La experiencia infantil, por el contrario, ejerce su rol naturalmente, sin ser afectada por los pronunciamientos sociales pero sometida al juicio de los adultos. Podríamos agregar que lo propio de la infancia es la experimentación de lo real, la experiencia de mundo liberada del lenguaje. En la infancia existe un horizonte

²¹ Montaigne, *Essais*, trad. Michel Butor, Tome I, Paris, 10\18, 1964. p. 20

abierto de posibilidades de experiencia no aún concretadas, lo que significa, de una manera general, una inadecuación al mundo, la cual sólo será contrarrestada con la concretización intuitiva de esas posibilidades. Los niños relacionan libremente sus experiencias adecuándolas más a sus pulsiones nihilistas que a los cánones sociales. De allí que el comportamiento infantil sea visto por los adultos como anarquista o libre de ataduras según la época. Los personajes encarnados por niños permiten desentrañar los conflictos existentes entre las dualidades certeza-experiencia, juicio-prejuicio y objetividad-subjetividad. Ellos experimentan y sufren en carne propia el ostracismo social y el acoso perentorio de una sociedad ensimismada y ahogada en sus propias creencias.

El sexo y su imaginario constituyen dentro de la infancia un terreno prohibido. Si bien el sexo es el primer determinante en la entrada del niño al mundo social, la sexualidad que acompaña al sexo, o sea la sexualidad equivalente a las relaciones sexuales, es decir, la libido, la unión corporal y el erotismo, es un terreno vedado a los niños. La sexualidad es un espacio proscrito a los niños al cual, en general, las sociedades no les permiten la entrada. A partir de estas consideraciones podemos decir que los niños permanecen ajenos a la sexualidad, puesto que carecen de la sensibilidad necesaria para entrar en ese terreno. El orgasmo, como objetivo principal de la satisfacción sexual, es exclusivo de los adultos, transformándose en un terreno de exploración por su carácter misterioso, ajeno a su ámbito. Los niños hacen su entrada en la sexualidad a través del ámbito familiar por medio de un dispositivo dicotómico que los diferencia sexualmente basándose sólo en la apariencia física. Al reconocimiento del nombre propio lo sigue la asimilación de éste a uno de los dos sexos, siendo el aspecto cultural quien determina las características que identifica a cada uno de los sexos. En el imaginario católico de la Edad Media se representaba la más

absoluta pureza espiritual en los ángeles, que eran seres eternamente niños y asexuados desembarazados de los conflictos humanos a los que asisten sólo como mediadores entre los hombres y Dios. De esta manera, la sexualidad se trama y constituye, en los niños, con la participación de presupuestos culturales y sociales, prácticas e instituciones con las que cobra sentidos específicos, desde los cuales se organiza y regula. La cuestión sexual está ligada íntimamente a la apariencia en relación con la producción del "yo" interior. Desde esta perspectiva podemos entender a la sexualidad como un entramado diverso y particular de prácticas, acciones, técnicas, placeres y deseos en los que interviene el cuerpo, pero paralelamente está vinculada con la producción de una serie de argumentaciones, discursos, premisas, significaciones que connotan las acciones de los individuos, califican sus deseos, orientan sus tendencias y restringen sus elecciones placenteras o amorosas. A nivel de la representación, los niños se sienten, aunque no lo estén, ajenos a este tipo de manifestaciones resistiéndose a ellas puesto que ceder a ellas sería entrar en terreno enemigo. Esa resistencia puede adquirir diversas modalidades puesto que tratándose de expresiones culturales y careciendo del placer sexual, el niño puede rechazar la imposición de la cáscara cultural que envuelve socialmente el deseo sexual. Tratándose de un elemento que sienta sus bases en el terreno cultural, la sexualidad está configurada dentro de los procesos simbólicos, como el lenguaje, que encarnan las significaciones, los valores y los sentidos inscriptos en las autopercepciones de los individuos, en su ser sexual, en sus atribuciones, en sus identidades sexuales o sea que construyen al sujeto en su sexualidad. Así se crean, en gran parte, los modelos sexuales paradigmáticos a partir de los cuales es preciso medir nuestros atributos y cualidades, nuestros deseos y placeres, nuestras prácticas y acciones, volviéndose parte de nuestra identidad y de nuestra subjetividad, tal como lo ha sugerido Foucault en su *Histoire de la sexualité*. En cuanto a los niños, en tanto

representación de seres en formación, comprometidos en las inserciones sociales y culturales pero inclinados por la experiencia individual, se presentan como figuras paradigmáticas para la crítica de las imposiciones socioculturales. En este sentido tanto Toto de *La traición...* como Berenice de *L'avalée...*, resistiendo a las imposiciones culturales se resisten también a la sexualidad ignorándola.

Son muchos los elementos de análisis que se desprenden del estudio de la experiencia y la sexualidad en la infancia. En la época de los griegos existía una dualidad ideológica representada por la oposición Apolo vs. Dionisos, el primero representaba la racionalidad, la sensatez y el respeto de los códigos morales y el segundo la total expresividad, el desenfreno y la anarquía. Sobre el campo de la filosofía los platonicistas, con sus discursos universalizantes, se enfrentaban a los discípulos de Diógenes Alerce, que pregonaban un esencialismo natural frente a las convenciones sociales. La dicotomía que se establece entre la estructuración social y la liberación natural encuentra su punto crítico en la infancia ya que allí estas dos tendencias se confunden para liberar toda su carga de violencia. Sin lugar a dudas, las ideas estructurizantes son históricamente las que han llevado la voz de mando y las ideas de liberación han cumplido la función de criticar los fundamentos de las primeras fomentando la insolencia y la trasgresión de los valores morales impuestos por las fuerzas dominantes. La irreverencia es un arma eficaz en la lucha contra el absolutismo ideológico y en la infancia es utilizada con asiduidad para escapar de los bozales culturales, de las ficciones a las que se aferra el hombre para emanciparse de la angustia que le provoca la muerte, y que no se corresponden necesariamente con la experiencia de vida. La insolencia es un arma mortal contra el *status quo* social.

Depuis que la philosophie ne peut plus vivre ce qu'elle dit qu'avec hypocrisie, il faut de l'insolence pour dire ce qu'on vit. Dans une civilisation où des idéalismes endurcis font du mensonge la forme de vie, le processus de vérité dépend de l'existence de gens suffisamment agressifs et libres pour dire la vérité. Les gouvernants perdent leur réelle conscience de soi au bénéfice de fous, de clowns, de kuniques. (...) Mais depuis qu'avec le kunisme, dire la vérité dépend de facteurs comme le courage, l'insolence et le risque, le processus de vérité subit une tension morale jusque là inconnue : je l'appelle dialectique de la désinhibition. Qui prend la liberté de s'opposer aux mensonges dominants suscite un climat de relâchements satiriques où se désinhibent affectivement aussi les puissants et les idéologues de leur pouvoir.²²

La insolencia en los niños puede comprenderse simbólicamente dentro de este cuadro de situación, ya que su procedencia es más espontánea, está más desprejuiciada y actúa más por instinto que por raciocinio. Su naturaleza es la de hacer frente a la violencia de la educación y de sus normas dando rienda suelta a un expresionismo desbocado. La insolencia que reivindica el narcisismo infantil frente al estructuralismo social es el arma más poderosa que posee la infancia y conforma consecuentemente el estandarte primordial de la representatividad infantil.

²² Peter Sloterdijk, *Critique de la Raison Cynique*, Paris, Christian Bourgeois Éd., 2000. p. 141-142

5. Violencia y Novela:

I would prefer not to.
Herman Melville, *Bartleby the scrivener*.

Este análisis de la novela en el marco de la violencia parte de una premisa concluyente: la novela, como cualquier otra expresión artística, es antes que nada precisamente eso, una forma de expresión. Pretender que el objetivo de la novela se reduce sólo a la comunicación sería igual a afirmar que el objeto de un cuadro pictórico es el de decorar una pared. Esta afirmación no es caprichosa sino por el contrario nos introduce en el análisis de las modalidades que adquiere la violencia dentro del universo romanesco. La expresividad que es parte constitutiva de la novela tiende a la búsqueda de los límites de la verosimilitud y juega en su trayecto narrativo con las posibilidades que le ofrece la trasgresión. De esta manera, y puesto que la fuerza de trasgresión forma parte de la violencia, la novela encarna la representación de la violencia. Si nos detenemos en las obras de algunos de los novelistas más destacados del siglo XX, tales como Virginia Woolf, Faulkner, Musil, Kafka, Gadda, Svevo, Cortázar, Joyce, Rulfo, Melville, Lispector, etc. podemos ver de qué manera las narraciones en las novelas crean mundos de representaciones que empujan los límites de la verosimilitud al extremo de la coherencia, aunque siempre manteniendo un carácter mimético esencial al entendimiento. En las novelas se representan todas las posibilidades e incluso las imposibilidades de la representación, la violencia experimenta en esos mundos imaginarios las fronteras de su lógica, diciendo lo inefable, realizando lo imposible y verificando lo improbable. La violencia en la novela no se reduce a la representación de aspectos físicos, biológicos, climáticos, espirituales o sentimentales sino que los abarca a todos y aún se extiende hacia

los confines de la lógica, de lo sensato, de lo discernible e incluso de lo decible. La violencia actúa en la novela sobre los tres planos que utiliza el hombre para crear su mundo: la comprensión, la representación y la interpretación. Estas tres instancias son aprovechadas por la violencia para focalizar su campo de acción, para trasgredir sus límites y para negar todos los reduccionismos y clasificaciones que derivan del tratamiento lógico de estas instancias. Por otra parte, en la novela existe una suerte de juego dialéctico entre la experiencia y la memoria. La experiencia sufre una doble transformación circunstancial, una antes de alojarse en la memoria y otra luego, en el instante de ir a buscar esos datos desde un presente lejano al momento de su registro. La violencia oficia de intérprete y de selector de todos los datos que almacena la memoria, entonces si nos retrotraemos al mecanismo de funcionamiento de la novela podemos ver que ésta funciona de manera analógica a la memoria a la que se le agregan los artificios de la imaginación. Los acontecimientos experimentados son sometidos a la interpretación por parte de la conciencia, la cual al apelar a la memoria complementa un cúmulo de imágenes desordenadas y le da forma de un todo por medio de la lógica de la imaginación. La memoria jamás es un todo sino retazos de experiencias desparramadas en un pasado simultáneo al momento de evocación. La memoria tiene carácter inmanente y simultáneo al igual que la lectura; por esa razón la articulación de las novelas imita a la de la memoria, incluso en la necesidad de dar una explicación lógica a ese calidoscopio de imágenes que se agolpan intermitentemente en la mente humana. Esa explicación lógica tiene carácter cultural e histórico puesto que se corresponde con el imaginario de las representaciones con las que el hombre se explica el mundo real. Así, mientras en la Edad Media los bosques de la Europa Occidental estaban poblados de brujas y de un sinnúmero de criaturas fabulosas a quienes se les atribuían los flagelos y demás catástrofes que podían

acontecer en esa época, a medida que ha transcurrido el tiempo y con los avances en el conocimiento de la naturaleza esas explicaciones fueron perdiendo credibilidad y se transformaron en leyendas fantásticas. Lo que caracteriza cada período histórico son las formas que toma la lógica humana para explicar la naturaleza de los fenómenos que se producen a su alrededor. El elemento cronotópico es una de las claves para la decodificación de la articulación de la novela pero, a nuestro parecer, no es tan determinante como lo piensa Bajtín. No es el cronotopo el principal generador del sujeto sino por el contrario es el sujeto que crea el paisaje cronotópico a partir de su memoria y de su imaginación, ambas influenciadas radicalmente por la infancia y la cultura, marcadas por el sello de la violencia. La experiencia se transforma en memoria por una suerte de imbricación en la que juegan un papel preponderante tanto la violencia, en todas sus modalidades, como la razón. La violencia forja los sentimientos que van a despertar esos recuerdos y la razón provee a las imágenes de la memoria un simbolismo que las retenga en su lógica. Así, por ejemplo, la asociación lógica que realizamos con respecto a un objeto puede codificarse en sentimientos de ternura, miedo o nostalgia por medio del juicio de la razón. Los grandes relatos giran sobre la incertidumbre del recuerdo personal, sobre la vida falsa y la experiencia artificial. La clave de este universo paranoico no es la amnesia ni el olvido, sino la manipulación de la memoria y de la identidad. Tenemos la sensación de habernos extraviado en una red que remite a un centro cuya arquitectura está sujeta a las fuerzas de la violencia. Las frustraciones, miedos, felicidades, pasiones, rencores, angustias, amores, traiciones, etc. conforman las galerías de ese edificio en el que conviven la mente humana y sus recuerdos. La novela forma parte del procedimiento catártico por medio del cual ciertos individuos sensibles manifiestan la expresión de sus estados de ánimo. A diferencia de la memoria, en la estructura de la novela se agrega el carácter

representativo que se desprende de la mediación lingüística puesto que allí los recuerdos, la imaginación y el imaginario pasan a formar parte del plano de la representación, como en cualquier otro ente en el que medie el lenguaje. Se suele tomar como arquetipo de la novela a *El Quijote de La Mancha* puesto que no sólo es considerada la primera novela sino que además en ella se ponen de manifiesto todas las características que acabamos de mencionar. El Quijote rompe con todos los límites estructurales de forma y contenido ateniéndose sólo a los desvaríos de una expresividad anárquica comprometida únicamente con la contemporaneidad a partir de la cual crea su mundo.

Todos los aspectos que hemos destacado a partir de la literatura, la cultura y la infancia en su lazo con la violencia entran en juego en la estructura misma de las relaciones de representación que aparecen en las novelas. Las novelas vienen precedidas por las cosas que se narran, las que se intuyen y las que se eligen ocultar. Estos tres aspectos conforman un mecanismo de representaciones que tienen una incidencia capital en las modalidades que adopta la violencia como motor de la acción. Examinemos ahora la relación entre el funcionamiento de estos sistemas y el elemento que informa a éstos sobre la propiedad de los objetos. Para empezar, no existe información neutra, ya que esta siempre está sentenciada por el juicio, ya que el acto de representación implica un acto de caracterización, derivado a su vez de la tendencia expresiva de preservar o reencontrar una experiencia determinante. En este punto aparece la infancia como una figura determinante en la construcción de la memoria y, según lo explicamos anteriormente, en la novela. Los andamiajes de la construcción novelesca tienen en la infancia una figura que sirve de icono puntal para la representación y la reflexión sobre la violencia. De acuerdo al planteamiento analógico que hemos desarrollado entre memoria y novela, la infancia constituye el punto a

partir del cual se dibujan todas las líneas de la memoria que se proyectarán en el adulto en forma de recuerdos. De esta manera, experiencia y memoria sientan sus bases en la infancia, momento en el cual remiten las primeras experiencias del mundo. Por otra parte, la infancia es una instancia en la que la violencia se encuentra completamente incorporada puesto que ésta no sabe de límites sociales ni de imposiciones culturales. El mundo del niño está vacío de predicados, la experimentación y el dolor son los únicos límites al egoísmo infantil. Precisamente la inserción social como paradigma de los conflictos en los que interviene la violencia se pone de relieve en la infancia puesto que ésta revela las problemáticas de su integración a la comunidad. En las novelas que hemos elegido para el estudio de la violencia encontramos a los personajes principales Toto, en *La traición de Rita Hayworth*, y Berenice, en *L'avalée des avalés* en el momento en que realizan su integración social. Estos personajes se debaten entre un egoísmo nihilista infantil y las obligaciones y condicionamientos sociales poniendo al descubierto las falencias del acondicionamiento que debe soportar un niño para insertarse en el ámbito social. Las acciones tanto de Toto como de Berenice chocan permanentemente con las indisposiciones de los adultos que intentan imponerles límites a su comportamiento, a la vez que ellos desde su profunda intimidad van creando un espacio de resistencia, impermeable al mundo exterior. La insolencia por medio de la que se expresan, sobre todo Berenice, revela un cuadro simbólico en el cual el carácter natural intenta dar batalla a las ataduras del aparato educativo. Pero tanto Toto como Berenice son conscientes de la herencia cultural a la que pertenecen; por eso luchan para no someterse a los avatares de un mundo que no entienden o no aceptan; se resisten a plegarse a la comedia humana que juegan sus padres y los adultos en general en sociedad creando sus propios mundos paralelos, mundos imaginarios en los que canalizan todos sus deseos. Los niños no apelan jamás a la sensatez; ésta es una

cualidad de los adultos, ellos se conducen por medio de su propia lógica y actúan en consecuencia demostrando por lo general una postura que es vista como insolencia o rebeldía por los adultos. De hecho, el llamado a la sensatez es el rasgo de violencia que imponen los adultos a los niños, es el obligarlos a entrar en el marco de su propia lógica. Tanto Berenice como Toto observan a los adultos con una mirada que expresa la falta de integración de ese mundo del que se sienten ajenos. Esa mirada es un juicio irracional, angustiado, egocéntrico, categórico, determinante con el que intentan contrarrestar tanta violencia. Berenice se expresa violentamente tanto en sus narraciones como en sus diálogos y al primer signo de coerción o cuando se siente desposeída por tener que lindar con un idioma impuesto que no concuerda con sus ideas ella lanza un determinante: *Vacherie de vacherie!*²³. En este sentido llega incluso a tener la necesidad de crearse un lenguaje propio para negar de esta manera su idioma materno:

Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais : « Agnelet laid! » Je lui criais : « Vassiveau! » [...] Une nouvelle langue était née : le bérénicien. (337)

En tanto que Toto siguiendo los vaivenes de su pensamiento infantil y a partir de su propia inocencia ridiculiza las actitudes, imposiciones y sometimientos de los mayores con sólo describir el efecto que sus imposiciones causan en su mente:

“En el colegio está la maestra con el puntero, al que no sabe contar hasta cien le da un punterazo en cada oreja y el chico se mira al espejo para verse las orejas que crecen hasta que son orejas de burro y se le digo maestra cara de cogía agarra otra vez el puntero pero ahora es para matarme [...]”²⁴

²³ Réjean DUCHARME, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1999. p. 23

²⁴ Manuel PUIG, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1995. p. 45

Los personajes niños observan, miran, narran, señalan un mundo que no integran pero que deben integrar y es por eso que pueden constituirse en jueces de lo que ven y de lo que no entra en su lógica infantil. En este aspecto, el lenguaje tiene un papel fundamental puesto que a través del lenguaje se conforma un determinismo fatal; de esta manera tanto Toto como Berenice van a dar al lenguaje una forma propia con la cual oponer resistencia a la represión de los adultos. Los niños redefinen su propio imaginario contrarrestando el aparato coercitivo social de los adultos. Toto se expresa por medio de un monólogo interior, del estilo de Molly Bloom, en el que se refleja el mundo interno de su pensamiento de niño, mientras que Berenice impone un lenguaje crítico, implacable, agresivo, desamparado, para resistir los embates de la “buena educación”. La violencia manifestada en la lucha por resistir que plantean los niños deja al descubierto los pormenores de la construcción cultural y sus imposiciones falaces. Los personajes infantiles son figuras arquetípicas en las que se refleja y se proyecta el individuo, por eso en esas figuras convergen todas las modalidades de la violencia social. Esa proyección plantea o desencadena un cúmulo de interrogantes acerca de una gran parte de los conflictos sociales en los que se desarrolla.

La mediación del lenguaje en la novela nos muestra un mundo de representaciones que se suceden guiadas por los designios de la violencia. En este sentido estas dos novelas son ejemplares puesto que cada una de ellas crea un mundo de representaciones paradigmáticas en el que se despliega toda la simbología a través de la cual se codifica la violencia en el texto literario. No sólo los personajes, sus actos, sus comentarios, sus descripciones y sus pensamientos encarnan la necesidad y el sometimiento a la violencia sino que además la poética misma de estas novelas está regida por la violencia en su sintaxis, sus metáforas,

sus juegos de palabras, dando rienda suelta a la más completa expresividad. Esta expresividad no tiene nada que ver con la verdad ni siquiera con una presunción de verdad; en estas novelas se manifiesta una expresividad que no intenta demostrar ninguna tesis ni idea ni siquiera intenta establecer un contrato de realismo crítico. Estas novelas, por el contrario, denotan la transformación artística de experiencias inéditas, de allí que se entreguen a la creación de un lenguaje acorde a la medida de estas experiencias, fundando con violencia un sistema nuevo con valores alternativos. La violencia se lee tanto en el encadenamiento anecdótico de los acontecimientos que son narrados y en las formas que adquiere esa narración, como en la macrolectura, esa reconstrucción mental del mundo que nos muestra la novela, el lugar donde ensamblamos los explícitos con los implícitos, donde comparamos nuestro mundo real de lectores al mundo novelesco, donde interpretamos y juzgamos la obra, donde buscamos descodificar un mensaje críptico inscripto en las interlíneas del texto. Si la escritura surgió como el medio nemotécnico para suplementar a la memoria del olvido, la novela, tal como la entendemos en este ensayo, vuelve a apropiarse de los conflictos de ese olvido dejando al descubierto las aporías del Ser humano y su vacuidad. En efecto, la relación entre una imagen y el objeto que ésta pretende ilustrar, como ya hemos puesto de manifiesto, está sentenciada por la mediación de la violencia en un amplio espectro de sus modalidades. En ese cuadro de representaciones se inscribe el plano de la cultura, de la cual la violencia toma su aparato de significación para reorientarlo de acuerdo a una expresividad inédita, propia de la lógica de la novela. Así, a grandes rasgos, podemos observar que en *L'avalée des avalés* el solapamiento en una misma familia de dos tradiciones religiosas diferentes provoca el conflicto a partir del cual se desprenden todos los otros y el aislamiento mental y sentimental de la protagonista. En tanto que en *La traición de Rita Hayworth* el conflicto

principal deriva del hecho de que los personajes de la novela estén confinados a vivir en un pequeño pueblo en el cual la vida parece ser demasiado estéril, por lo que la única opción que les queda para paliar la mediocridad es refugiarse en las apariencias que les propone el cine, adoptando sus códigos y sus estereotipos como valores verdaderos. En la primera novela la división azarosa a la que se libran los padres de Berenice repercute en la violencia con la que se expresa la protagonista en rebeldía contra todos los preceptos religiosos y culturales. Por el contrario, en *Toto* se reflejan paradigmáticamente todas las incongruencias, frustraciones y desavenencias de todos los personajes que frecuentan su mismo ámbito, dejando de manifiesto la inconsistencia de sus vidas. En *L'avalée...* Berenice consagra su narración a la realización de la apología de la negación absoluta de la autoridad y, en consecuencia, de las instituciones que la sostienen, creándose a la vez un espacio ético y moral en contraposición al que intentan inculcarle los adultos y sobre todo sus padres. En *La traición...*, *Toto* se somete natural y completamente a la autoridad, sin contestarla en ningún sentido, ya se trate de la escuela, de su familia o de cualquier adulto, él refleja, al igual que un espejo, los sedimentos de la sociedad en la que vive. Esa imagen posee el filtro de la niñez y lo que devuelve es sólo eso, la apariencia, lo que se ve, los implícitos de éstas se leen entre líneas. *Toto* acepta sin restricciones todos los preceptos que le son impuestos pero él, paralelamente, va creando su propio espacio ético y moral a partir de la conjunción de estos preceptos y de los clichés dicotómicos dispensados por las películas hollywoodienses. *Toto* asocia la vida real a los códigos estereotipados de las películas creándose un mundo interior, mental, sostenido por un cúmulo de apariencias que sustentan una carga represiva basada en la más absoluta artificialidad. La cultura es el espacio del cual no pueden evadirse ni el mundo novelesco ni los individuos inmersos o no en ese mundo. El hombre crea su mundo cultural y lo integra, en las novelas, como en

cualquier otra de las artes, expresa su descontento y el agobio que esa cultura impositiva le provoca. Estas novelas no proponen un mundo mejor ni siquiera uno alternativo; su función, por decirlo de alguna manera, apunta a destacar sus incoherencias.

Toto y Berenice fundan espacios en los que la violencia ejerce su fuerza motora para hacer progresar la acción. Estas novelas constituyen los polos opuestos de una misma fuerza que arremete contra un espacio virgen, la infancia, que debe ser conquistada con la espada de la autoridad institucional. Muchos afirman que seguramente es el tiempo el propulsor de la historia, en estas novelas incluso el tiempo está supeditado a la violencia. Intentaremos explicar estas afirmaciones a partir de las novelas mismas. En *L'avalée...* la violencia que mueve la acción es mucho más fácil de identificar puesto que la protagonista y única narradora nos transmite la totalidad del relato en presente y en primera persona. Su relato avanza a medida que padece los embates de la violencia a la que es sometida en pro de su "buena educación" y del carácter indomable que presenta frente a quienquiera que se le acerque. A fuerza de resistencia, Berenice crea en su yo interior una fortaleza impenetrable que yerra a la deriva en un mar de imposiciones autoritarias que van a contracorriente de su curiosidad y de sus ansias de conocimiento. En efecto, la figura de Berenice puede ser vista como el arquetipo de la resistencia ya que incluso se niega a madurar, o sea a dar curso a una ley fundamental de la naturaleza, crecer con el tiempo. Berenice, en consecuencia, nos transmite una confesión en la que efectúa un informe de su relación con el mundo, narra su batalla por resistir, por seguir siendo la dueña de su yo y de su mundo interior y para eso se sirve del odio como principal arma de combate:

J'ai besoin de haïr. Je hais. That's all. Cela ne fait que rafraîchir la certitude que j'ai toujours eue que Bérénice Einberg, toute hideuse qu'elle soit, commande à toute la création. Ténèbres,

devenez vertes. Croyez-le ou non, les ténèbres que je vois sont vertes, bleues, roses, rouges, blanches.²⁵

Existe un proceso de progresión de las modalidades de la violencia en la que de la codificación mental de esta se pasa a su materialización. Podemos observar que si bien al comienzo Berenice pone de relieve con vehemencia la no aceptación del mundo que le quieren imponer sus padres, luego pasa a la manifestación espontánea y constante de insolencia hacia los adultos pasando por la venganza para terminar la novela con un asesinato.

En *L'avalée...* la violencia está omnipresente bajo todas sus modalidades y desde cualquier tipo de lectura; nos interesa, en este ensayo, analizar solamente cuáles son los dispositivos que adopta esa violencia para actuar como motor de la acción. En el capítulo siguiente realizaremos un análisis a la luz de estos preceptos; se trata de interrogar los mecanismos de la violencia.

Por otra parte, en *La traición...* Toto también crea un espacio ya no de resistencia sino de total sumisión, aunque sería mejor definirlo como el espacio creado a partir del cual el personaje de Toto representa el extremo opuesto a la resistencia en el que todas las influencias externas son asimiladas tal cual vienen, sin ningún tipo de reelaboración ni siquiera de interpretación, siendo esta precisamente la característica que delimita su entorno de acción. En Toto confluyen todas las influencias externas, mundo real y mundo cinematográfico, con las que él crea su propio mundo interior para poder comunicar con

²⁵ DUCHARME, p. 75

el mundo exterior. Si bien en *L'avalée...* la violencia se concentraba en la figura de Berenice, en *La traición...* hace estallar todas las formas de construcción narrativa tanto discursivas y sintácticas como semánticas. En *La traición...* se pone en marcha un dispositivo que se revela como un juego entre SER y PARECER, entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito en el cual el lector es llevado a reconstruir el espacio narrativo o la lógica discursiva en una instancia extratextual. Precisamente, la violencia se despliega y puede ser leída en todos estos planos de lectura puesto que incluso la reconstrucción mental del texto significa un esfuerzo intelectual extra al que está expuesto el lector y en esa reconstrucción mental del texto leemos la mayor parte de las modalidades que adopta la violencia como generadora de la acción. En los monólogos de Toto se desarrolla una serie de dicotomías realidad-fantasía, mundo infantil-mundo adulto, prisión-libertad delimitada por el aparato coercitivo institucional fundado en la cultura tal como lo hemos descrito en el capítulo 2. El monólogo presenta una realidad ordinaria que por insustancial resulta aburrida e insuficiente; entonces Toto apela, siguiendo la afición que comparte con su madre, al cine como vía para reconstruir el sentido de su mundo. Esa vía de escape resulta ser la clave de la comprensión de su pensamiento y de sus actos, así como el de la novela en sí.

Estas dos novelas se revelan paradigmáticas en el análisis de la violencia en el texto literario puesto que abarcan los límites de una expresividad que tiende a romper las convenciones tradicionales de la lógica, poniendo de manifiesto ya sea por ordinarias, como en *La traición...*, o por extraordinarias, en *L'avalée...*, situaciones en las que se muestran las aporías del aparato cultural. Las figuras infantiles conforman en este sentido el principal elemento del aparato de representación con el que reflexionamos acerca de la

violencia y las modalidades que ésta adopta como ente generador de la acción. Estas novelas se sitúan en las antípodas de la representación de un mismo dispositivo que por medio de la expresividad se abre un espacio intransigente en el que las imposturas socio-culturales pierden su punto de anclaje desarmándose irremediabilmente. Hasta acá hemos destacado las líneas fundamentales de las claves de lectura que aplicaremos en el análisis de las novelas a la luz de la violencia sin pretender, de ninguna manera, establecer claves de interpretación novedosas o alternativas.

6. L'avalée :

Tout m'avale... je suis avalée par le fleuve trop grand,
par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les
papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma
mère... Je suis l'avalée de l'avalé.

Réjéan Ducharme, *L'avalée des avalés*.

Las primeras páginas de esta novela nos revelan los índices a partir de los cuales podremos determinar las pautas de lectura que nos permitirán tomar el concepto de *L'avalée* como la principal modalidad que adopta la violencia en la trama narrativa y en el desarrollo de la acción. De esta manera podremos observar cómo *L'avalée* se constituye en el artífice de la creación de todo el conjunto de representaciones mentales que concibe Berenice al relatarnos su historia. A partir de este concepto, que ella misma define para explicarnos su causa y los pormenores de su lucha, estableceremos la línea de lectura desde la que podremos observar con claridad la articulación de la violencia en esta novela. Por esta razón en este trabajo nos concentraremos única y exclusivamente en los aspectos que atañen a la violencia en el funcionamiento estructural de esta novela, desde todas las perspectivas que se destaquen como necesarias para la comprensión de las ideas formuladas en este ensayo. Examinaremos los mecanismos de la violencia que se presentan tanto en el relato de Berenice como en el universo de representaciones que ella nos refiere. Berenice es la detentora absoluta de la enunciación, ella padece, soporta y resiste la violencia del mundo exterior y nos la cuenta a través de su descontento, elige contarnos todo aquello que sus ojos de niña perciben como amenazador o inquietante para su integridad. Su narración es el relato de la lucha por resistir los embates del adiestramiento que el imaginario cultural de la sociedad en que vive asesta sobre ella en pos de controlar

la hegemonía mental de los miembros de su comunidad, por ende, de ella misma. Pero lo que en un principio debiera aparecer como un elemento hegemónico, la cultura y sus tradiciones, sufre una fragmentación producida por la práctica de más de una religión en el seno de una misma familia. Esta fragmentación va en contra de toda norma de pretensión universal, premisa indispensable para la cultura o la religión, puesto que si tomamos a la familia como núcleo de la sociedad y guardiana de la trascendencia de los patrones culturales ésta debe constituirse en un núcleo hegemónico que mantiene bases ideológicas sólidas y uniformes. Si por el contrario se produce una fragmentación ideológica en el seno familiar, este enfrentamiento contribuye a destacar las incongruencias de estos modelos, por el sólo hecho de presentar un modelo alternativo que rompe la hegemonía en la que se sustenta toda práctica religiosa. En efecto, nos cuenta Berenice que sus padres, practicantes de dos religiones distintas, papá judío y mamá católica, se han repartido sus hijos, Christian, el mayor es de mamá por lo tanto católico, Berenice, la menor es de papá por lo tanto es judía. Los padres ven con recelo la influencia que pueden llegar a ejercer sus hijos el uno sobre el otro, por lo tanto deciden separarlos la mayor parte del tiempo posible. Este es el escenario que el mundo le presenta a Berenice a los nueve años, en el momento que decide hacernos cómplices de sus conflictos. Ella nos relata sus temores, sus odios y su negativa a integrar el mundo que le proponen sus padres y, a través de éstos, el mundo en general. La imagen que ella percibe del mundo de los adultos es la de las disputas, las incoherencias, el despotismo y las mezquindades de sus padres, quienes toman a sus hijos como el principal valor de intercambio en sus enfrentamientos. Berenice es completamente consciente de su situación y de que la principal razón de sus padecimientos es motivada por las incesantes peleas entre sus padres, ella misma lo declara al decir que:

Bérénice et Christian sont dans la vacherie jusque par-dessus la tête avec vous. Il est grand temps que vous preniez sur vous. Pensez : ils dorment, ils n'ont encore rien vu! Pensez : leurs yeux s'ouvrent, ils s'aperçoivent qu'ils sont dans la vacherie, dans votre vacherie! Quel réveil, mon Dieu! Épargnez-les! Vieux maniaque! (104)

Para ella el mundo de los adultos es el que representan sus padres y a partir de allí deduce, prejuzga y sentencia todo el mundo exterior, encontrando en éste toda la sordidez, el odio, el resentimiento y la crueldad que demuestran sus padres entre ellos. A ese mundo que amenaza su integridad, ella opone un mundo interior en el que ella es el único habitante y al cual está vedada la entrada de quien quiera formar parte de su universo, ya que su soledad la redime del sufrimiento: *J'ai atteint la dernière profondeur de ma solitude. Je suis là où la moindre erreur, le moindre doute, la moindre souffrance ne sont plus possibles.* (350) Esta interioridad que ella nos transmite es la armadura con la que lucha contra el mundo de los adultos, el cual desnuda sus superficialidades, sus vicios, sus fanatismos y la insolvencia de sus creencias. *Je me refuse à tout commerce avec le monde immonde qu'on m'a imposé, ou l'on m'a jetée sans procès comme des esclaves aux galères.* (234) La mirada implacable con la que Berenice observa el mundo exterior ve en la adultez la entrada al universo cultural y social, el sometimiento a reglas de conducta, la abolición de la libertad. Su resistencia será entonces la de tratar por todos los medios de permanecer niña para no tener que comerciar ni plegarse al mundo que le imponen una vez llegada a la edad adulta.

Tal vez la manera más apropiada para comenzar el análisis textual de esta novela sea hacerlo por el título, examinando toda la expresividad semántica que éste es capaz de manifestar, sin hacer referencia, por el momento, al cuerpo de la novela. Dijimos que la

clave de la lectura de la violencia en esta novela estaba en el concepto de “l’avalée”, indagemos qué formas adopta ésta basándonos, en un principio, solamente en el título. El título de esta novela es en sí un juego de palabras del cual se desprenden por lo menos dos lecturas posibles: *L’avalée des avalés*, “la tragada de los tragados”, y *La vallée des avalés*, el valle de los tragados. De la primera acepción podemos efectuar una lectura que hace referencia a una acción que implica, de alguna manera, una fuerte dosis de violencia. Esta *avalée*, sin caer en una interpretación tendenciosa, la podemos asociar a un cierto modo de canibalismo jerárquico: existen los *avaleurs* de primer rango que *avalent* los *avalés*, de segundo rango. Esta estratificación denota la existencia de un ser vivo, que es sometido a ese canibalismo, o sea que es *avalé* por el *avaleur* siendo este proceso de carácter continuo y perteneciente a un orden superior e irremediable. Al leer solamente la frase del título tenemos la idea de la existencia de un dispositivo dentro del cual se produce, como una suerte de destino trágico, la *avalée*. Diríamos que se trata de un mecanismo regido por la violencia de un sistema condenado a la insalvable posibilidad de ser *avalé*. Una *avalée* de la que presuponemos características envolventes más que expiatorias ya que el *avalé* puede todavía *avaler* o sea que no está muerto, no perece en la acción de ser *avalé* sino que queda inmerso en otro medio que a la vez está incluido en uno mayor como en una especie de muñecas rusas caníbales. La segunda acepción que podemos leer en esta frase tiene que ver con un espacio, un especie de reducto bien delimitado e incluso, podríamos conjeturar, aislado. La *vallée* geográficamente representa un lugar delimitado por montañas que la circunscriben, creando un espacio interior. Desde el punto de vista de esta segunda lectura podríamos agregar que se trata de un sitio en el cual los individuos que allí se encuentran tienen la característica de ser *avalés*. De todos modos, existe una fuerza implícita impulsada por la violencia en el hecho de someter a alguien a residir o habitar un lugar

aislado. De acuerdo con esta lectura del título, si hay alguien que es *avalé* quiere decir que es sometido a la acción violenta de ser *avalé*, entonces el acto mismo de ser sometido implica ir en contra del consentimiento de quien sufre esa acción, por lo que podemos presuponer que el confinamiento a ese espacio de reclusión también se realiza en contra de la voluntad de quien lo padece. De esta manera, cualquiera sea la lectura que realicemos del título de esta novela, este funciona no sólo como el referente de un objeto, el libro, sino como el “cartel de advertencia” preliminar que nos indica que una vez en contacto con el cuerpo de la novela estaremos en un espacio donde reina la violencia.

Veamos ahora qué nos dice la protagonista narradora acerca del título en su relación con la violencia que regirá al relato. Hay varios pasajes de la novela que nos permiten decorticar el significado que da Berenice al verbo *avaler*. En este ensayo, como se habrá observado, no hemos querido traducir los términos que nos darán los índices de lectura de la violencia en la novela para así poder guardar en lo posible todo su contenido semántico sin la interferencia que produce la traducción. Convencionalmente el término *avaler* implica en cierto modo en el ser humano una forma de violencia, tanto en francés como en español, puesto que si lo normal es masticar los alimentos antes de ingerirlos, el tragarlos quiere decir hacerlos pasar directamente desde el exterior al esófago y de allí al estómago. En este sentido y sólo para ilustrar lo dicho podemos mencionar que el hacerle tragar literalmente algo a alguien es una forma de tortura. Del mismo modo, el hacer tragar algo a alguien en sentido figurado implica engañar, mentir, burlar, etc. que son todas modalidades de la violencia. Berenice por medio de su relato nos brinda todas las pautas necesarias para comprender el significado que ella le da a este término. ¿Qué significa, entonces, *avaler* para Berenice? Ella dice no poder escapar al ser *avalée*:

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est par ce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère. [...] Que j'aie les yeux ouverts ou fermés, je suis englobée : il n'y a plus assez d'air tout à coup, mon cœur se serre, la peur me saisit.
(9)

Ella describe *l'avalée* como la sensación de ser tragada por el mundo exterior. Incluso se siente tragada por la necesidad fisiológica de tener hambre y por esto depender del mundo exterior para proveerse alimentos. Por eso afirma sentirse tragada a través de su *ventre*, lo que indica su necesidad irremediable de ese mundo voraz que percibe como una amenaza permanente. En este sentido, la mención del *ventre*, sabemos se refiere a la necesidad de los alimentos que le provee el mundo exterior para saciar el hambre. La necesidad de romper todo contacto con el mundo exterior llevaba a anacoretas y otros meditadores contemplativos a sumergirse en prolongados ayunos. De esta manera incluso con los ojos cerrados Berenice se siente inmersa en esa vorágine externa que es todo lo que la rodea. Por otra parte podríamos decir que tenemos la impresión de que se trata de un estado de ánimo, algo así como una angustia existencial que la invade en ciertos momentos y que la motiva a narrarnos su historia. Berenice describe ese estado como una predisposición frente al mundo exterior, como la congoja que le produce su relación con el mundo exterior al cual ve como una amenaza, como la amenaza de un ente capaz de tragarla. En este sentido Berenice lee la violencia del mundo que la rodea en la acción y el miedo a ser tragada. Está de más decir que ella no pronuncia la palabra mundo sino que lo describe así como tampoco hace mención del miedo y la soledad optando por referirlas en las sensaciones que experimenta, *étouffer*, *suffoquer*, al sentirse *avalée*. Su lucha, veremos, es

el combate por preservar su mundo interior del mundo exterior, el “mundo real”. Después de describirnos su relación con el mundo exterior y sus habitantes, su familia, amigos e incluso animales, nos especifica un poco más acerca del espacio representativo que cubre su idea de *avalée*:

La vie ne se passe pas sur la terre, mais dans ma tête. La vie est dans ma tête et ma tête est dans la vie. Je suis englobante et englobée. Je suis l'avalée de l'avalé. (45)

Berenice nos devela en este pasaje no solamente dónde se sitúa ella al narrarnos su historia sino que además nos señala a nosotros como receptores de su historia; somos cómplices de su narración. En efecto, su historia, su vida, la percepción de su vida, nos dice, pasa por el filtro de su mente y todo lo que se desprende de su relato tiene que ver única y exclusivamente con la impresión que le deja el entorno que la rodea, cualquiera sea el orden del que proviene esa impresión. Afirma ser englobante, abarcar todo lo que la rodea, todo lo que sus sentidos perciben del mundo exterior, a todo esto ella le aplica su propio juicio y los parámetros de una moral que se ha ido construyendo en oposición a la que quieren imponerle sus padres. Pero aún así ella es consciente de que su propio mundo interior, su propio refugio, todo esto pertenece a un mismo universo que la incluye, englobándola, haciéndola parte de éste, incluso contra su voluntad, como en una suerte de fatalidad que tiene mucho de trágico a su juicio. El mundo exterior la traga, la abarca, la engloba a pesar de ella. Entonces la *avalée* es más que la manifestación de un sentimiento inducido por una simple situación de pertenencia, se trata principalmente de la relación que marca su conexión con el mundo exterior. Una conexión que lleva el sello de la violencia en ambas márgenes. Por un lado el universo al que pertenece Berenice la traga al incluirla en él, al adiestrarla inculcándole sus parámetros de conducta y conocimiento. Por el otro,

ella opone su más vehemente resistencia a ese mundo al que no acepta y niega toda su influencia sobre ella y del cual sabe que no puede desconectarse. De esta manera si bien al principio no podía evitar la influencia del mundo exterior, o sea ser *avalée*, más tarde busca formas para evitar ser *avalée*, para que la influencia que recibe del exterior no la contamine y no la haga sufrir. Para ello imagina estrategias adoptando posturas que la libren de esa influencia devastadora.

Que ma mère ne soit pas vraiment comme un chat mort n'a pas grande importance. Il faut trouver les choses et les personnes différentes de ce qu'elles sont pour ne pas être avalé. Pour ne pas souffrir, il ne faut voir dans ce qu'on regarde que ce qui pourrait nous en affranchir. Il n'y a de vrai, que ce qu'il m'est utile de croire vrai, que ce que j'ai besoin de croire vrai pour ne pas souffrir. (33)

Su estrategia en un principio es evidente, se trata de percibir las cosas y las personas diferentemente de como realmente son, de esta manera si bien en un principio ella nos decía que su madre era muy hermosa ahora, aplicando su estrategia, nos comenta que es horrorosa y repugnante al punto de llamarla *Chat Mort*. Berenice se niega así, no sólo a ver a su madre hermosa sino además se resiste a ver las cosas tal como se las muestra el mundo, negándose de este modo a la sumisión. Esta postura se va acrecentando a lo largo de la novela a medida que va conociendo en detalle los mecanismos de sumisión de los que se vale el mundo, de los adultos, para someter a los individuos que forman parte de este. Berenice, durante su exilio en New York parece haber comprendido muy bien los mecanismos de la *avalée* ya que más tarde nos explica su plan de batalla, su fórmula para contrarrestar la voracidad con la que el mundo la ata a sus cadenas. Ella trata de buscar su liberación siguiendo la propia estrategia del enemigo, o sea creando instituciones que contienen y abarcan todo el conocimiento, que muestran al hombre una manera desformada de ver el mundo:

- Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre : tout avaler, me répandre sur tout, tout englober, imposer ma loi à tout, tout soumettre : du noyau de la pêche au noyau de la terre elle-même. On peut avaler militairement, administrativement, judiciairement. [...] Qui n'est pas avalé, militairement, administrativement, judiciairement, monétairement et religieusement? Qui n'est pas avalé par un évêque, un général, un juge, un roi, et un riche? (216)

Observemos este pasaje como más detenimiento ya que, a nuestro parecer, de aquí parte la idea principal en la que se sustenta la novela de principio a fin. Aquí se cierra el círculo que nos define el alcance semántico que Berenice le da al término *avalée*. La libertad según lo muestra la cita consiste en convertirse en el propio mundo, o dicho de otra manera, es necesario gestar las instituciones y las leyes que rigen a éstas para poder abarcar todo el mundo o por lo menos la percepción que el hombre tiene del mundo. La *avalée* entonces constituye la acción por la cual el mundo, el conocimiento del mundo que tiene el hombre y que regentea a través de las instituciones que él mismo crea a ese efecto, engloba la naturaleza imponiéndole sus propias perspectivas o sea sus propias leyes. Estas leyes incluyen todos los aspectos del conocimiento, incluso el lenguaje o, mejor dicho, sobre todo el lenguaje, ya que ese es el instrumento mediador que sirve para comprender y crear el mundo. En este sentido, Berenice afirma que sólo logrando imponer su propia ley puede someter el mundo a sus propias reglas o sea tragarlo. Una vez comprendido esto podemos volver a la primera página de la novela para entender por qué Berenice se siente *avalée* por todo lo que la rodea y por qué describe y agrega adjetivos calificativos a cada una de las cosas que nombra. Esto se debe a que los calificativos que utiliza provienen de las leyes con las que se rige el mundo exterior, comparaciones de magnitud, de tamaño, de belleza o de carácter, todas son estipuladas por el orden que marcan los prejuicios o preconceptos

adquiridos del mundo. Son todos valores relativos que indican parámetros con los que el hombre aprehende su mundo.

Siguiendo los parámetros marcados en la lectura del título podemos hacer corresponder éstos con las ideas acerca del término *avaler* que Berenice nos transmite y que acabamos de examinar. Cuando realizamos el examen del título de esta novela conjeturamos que una de las posibilidades de lectura de éste era la de un espacio circunscrito o delimitado que era habitado por los *avalés*. En este caso, ese espacio conformado por *La vallée des avalés* puede leerse como una metáfora del mundo, no es caprichoso pensar que se trata del lugar donde se encuentran todos los *avalés* y si, como acabamos de observar, los *avalés* son los individuos sometidos a algún tipo de institución religiosa, política, legal, educativa, social, etc. podemos concluir que son ínfimos aquellos que pueden escapar a las garras de la institucionalización. Podríamos incluso afirmar, teniendo en cuenta que la principal arma de la *avalée* es el lenguaje, que siendo éste el que nos permite pensar es imposible, o casi, el no ser *avalé* de una u otra forma. La telaraña de la institucionalización se sirve del lenguaje que se inculca por medio de la familia y de la educación para aprehender los individuos predeterminando su forma de ver el mundo y aun su identidad. En cuanto a la otra acepción del título, ésta concuerda totalmente con las ideas que acabamos de exponer ya que hace referencia a lo mismo aunque desde otra perspectiva. Ya no se trata de un espacio sino de una acción que hace referencia a la influencia que recibe un individuo del espacio ya institucionalizado. Dicho en otras palabras, la *avalée des avalés*, sería la porción que le toca al que ya fue tragado. Los que ya han sido *avalés* por las instituciones a las que pertenecen adquieren por su pertenencia el poder de *avaler*, por ejemplo la justicia ha tragado a un individuo a quien ha hecho juez

con lo que él ha adquirido el poder de tragar también, sostenido por el poder de la institución que representa. En el caso de Berenice, ella es *l'avalée de l'avalé*, ella está englobada en lo englobado, ella es la tragada por su familia, religión, sociedad, el mundo real y estas instituciones a su vez son tragadas por la lengua, por el conocimiento, por la humanidad.

En esta novela se ponen de relieve todas las modalidades de violencia que surgen del conflicto que vincula al hombre con sus instituciones, al hombre con su razonamiento y al hombre con su Fe. El personaje de Berenice, a través de su rebeldía y de su insolencia, se resiste a integrar el mundo, ese mundo que es más el mundo de los adultos que el de los niños, poniendo en juego y desnudando todas las incongruencias de las leyes, religiosas, culturales, sociales, políticas. etc. con las que se rige el hombre y con las que intenta someterse a sí mismo. La violencia es de forma evidente el motor de esta narración que intenta por todos los medios no someterse a los convencionalismos del hombre y su visión del mundo.

7. La traición:

Rita Hayworth en *Sangre y Arena* canta en castellano y a papá le gustó [...] es una artista linda pero que hace traiciones. [...] en *Sangre y Arena* traiciona al muchacho bueno.

Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*.

Hemos elegido el título como puerta de entrada a la comparación de estas dos novelas. De toda evidencia se trata de una forma metadiscursiva de entrada en materia pero, en nuestro caso, constituye un punto altamente revelador de la consigna que pretendemos exponer. El título contiene todo lo que la nominalización puede sugerir, pertenece al orden de la identificación, de la presentación, de la evocación. Sin ser el texto mismo sugiere el texto despertando en el lector una presuposición, una especie de prelectura anticipada de lo que conjeturamos que puede ser el contenido del libro. En este aspecto tal como lo realizamos para *L'avalée des avalés* en el caso de la *La traición de Rita Hayworth* podemos igualmente establecer el carácter principal de la novela apoyándonos en el título. Este carácter revela evidentemente más una lectura del texto hecha por su propio autor que una lectura empírica del texto. Podríamos decir incluso que con el título el autor no sólo nombra su obra sino que además focaliza el tema. El título al igual que el nombre sugieren características que no necesariamente se atienen a una realidad sino que más bien cumplen un rol nominativo que sirve para diferenciar un libro de otro. En el caso de estas novelas, sus títulos contienen rasgos paratextuales importantes dado que ambos, lejos de indicar sólo un nombre propio, del tipo *Don Quijote*, evocan sentencias que funcionan en cierta medida como advertencias de entrada en materia. En el capítulo anterior observamos de qué manera el título anticipaba el contenido de la novela. Podemos proceder de manera

análoga para el caso de Puig. “La traición de Rita Hayworth” es una frase de la que derivan múltiples implicaciones. Este título evoca la traición que siempre tiene que ver con una relación de no correspondencia entre Ser y Parecer efectuada antes del quiebre que produce la irrupción del orden moral. La traición, de hecho, es una lectura de ese quiebre puesto que presupone anticipadamente una sentencia que contiene una gran negatividad. Traición, magia, ficción, engaño, felonía, perfidia, etc. son todos conceptos que sentencian la relación entre Ser y Parecer. La traición ocupa dos instancias contrariadas, una que se presenta como imagen de la otra con la cual no se corresponde; en este sentido podemos decir que se trata de “la lectura de esa presumible no correspondencia”. Existe un horizonte de espera que no solo no es consolidado sino que va completamente en contra de lo sugerido. La traición es en cierto modo la imagen de la ambigüedad de lo falso. De esta manera la traición en el título implica un movimiento errático en la lectura del texto, donde el lector está condenado a descubrir quién y cómo es traicionado. En cuanto a Rita Hayworth, esta evoca una imagen doble, la imagen de una imagen. Se trata de la imagen que da Margarita Cansino de sí misma al mundo del cine y con la cual interpreta diferentes roles en distintas películas. En cierto sentido la imagen de Rita Hayworth implica una traición al público que no intuye la existencia de Margarita Cansino. Para los espectadores Rita Hayworth perpetúa la figura cinematográfica de la hermosa mujer fatal dominadora y cruel de los años 30 y 40. Una imagen, eso es todo. Igualmente es una imagen la que evoca el título Puig: Rita Hayworth traicionando, es casi una tautología porque ella evoca en sí misma una traición, la traición de una máscara. Este título nos refiere un juego de apariencias que discrepan de la realidad forzando una lectura condicionada por un título que funciona como advertencia. Todos estos elementos, en alguna medida, también presuponen la modalidad de la violencia que habita las páginas de esta novela.

Precisamente, una de las modalidades de la violencia que habita desde siempre en las novelas es la *traición*, en sus más variadas y extensas acepciones. La traición es un tópico que atraviesa toda la historia de la novelística mundial constituyéndose en una figura relevante de la poética narrativa y del imaginario cultural en general, puesto que, como dijimos anteriormente, las palabras y los actos afectan a terceros aunque sean intangibles, determinando un efecto directo en la representación de las relaciones humanas. Esta figura designa la desilusión acerca de las expectativas creadas en cuanto a cualquier esperanza, promesa o certidumbre que alguien pudiera haber imaginado y que no se realizó por causa de un tercero en cuestión. Su mecánica es simple aunque puede revestir un gran espectro de variaciones, casi tantas como fe o ilusiones haya. Por una traición, según el relato bíblico, comenzó la historia de la humanidad, Adán y Eva traicionan a su Dios comiendo una manzana del árbol prohibido, acto seguido Caín mata a Abel a traición. Ha habido traiciones famosas como la de Bruto a su padre Julio César. La pena por “alta traición” tiene pena de muerte aún hoy en muchos países occidentales e incluso cada idioma posee toda una variedad de eufemismos para atemperar la fuerza semántica que provoca la palabra *Traición*. Un cliché de la literatura mundial indica que el traidor siempre debe morir, tal es el caso de Judas Iscariote en el imaginario cristiano, por ejemplo. Los aspectos significativos que rigen este cliché serían largos de enumerar; para este trabajo nos basta con mencionar la magnitud y la fuerza motora que tiene el concepto de traición tanto en la literatura como en la lengua en general. La Traición concepto y acto conforman, entonces, una parte muy importante entre las modalidades que adopta la violencia y su fuerza en la representación es ejemplar a la hora de entablar un análisis como que el que nos proponemos realizar en este ensayo. Evidentemente, el campo semántico de la “traición”

que ocupa a esta novela de Manuel Puig es mucho más sutil tanto en su concepción como en su articulación.

En *La traición de Rita Hayworth* la traición es la modalidad que adopta la violencia para generar la acción que sostiene la trama de la novela. Cada pensamiento, cada acto, cada juicio y cada elipsis son motivados por la traición encarnada en sus más diversas formas. Dejaremos de lado en este análisis todas las lecturas psicoanalíticas, cinematográficas, autobiográficas y sociocríticas que han intentado interpretar esta novela desde su aparición en 1968 para concentrarnos exclusivamente en los mecanismos que adopta la violencia como motor de la acción en la estructura narrativa. La traición marca los límites entre mundo real y mundo imaginario, entre realidad represora y realidad virtual y entre la esperanza y la desilusión. Entre el ser y el parecer se erige un espejo que al igual que la famosa caverna platónica crea una imagen paralela, un mundo imaginario, que sirve a los personajes de esta novela de escape y de consuelo a su intolerable realidad. Esa imagen concuerda con la descripción de la cultura que realiza Wolfgang Sofsky en el *Traité de la violence*, citada en el capítulo 2. La concepción prelógica de un mundo de representaciones con las que el hombre intenta vencer las angustias de su miserable condición, simboliza la continuación, la producción y la representación de sí mismo. Estas estrategias de autoconsolación tienen en la novela una fuerza motora capital ya que todos y cada uno de los personajes que aparecen en ella, directa o indirectamente, se refugian en sus propios mundos de ilusiones alejándose de una realidad que los aterroriza y que coarta sus ambiciones. El imaginario de la cultura popular sirve para llenar los vacíos y las ausencias provocadas por el rechazo social. De acuerdo con Ricardo Piglia opinamos que el tema de Puig es el bovarismo:

El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos. El cine, el folletín, el radioteatro, la novela rosa, el psicoanálisis: esa trama de emociones extremas, de identidades ambiguas, de enigmas y secretos dramáticos, de relaciones de parentesco exasperadas sirve de molde a la experiencia y define los objetos de deseo. Puig ha sabido aprovechar las formas narrativas implícitas en ese saber estereotipado y difuso.²⁶

La traición que vehicula esta novela se define en el desencanto provocado por la falta de correspondencia entre el mundo real y el deseado, o sea la defraudación sufrida ante las expectativas creadas. Cada uno de los personajes se siente traicionado por la realidad a la que están sujetos y que no sólo no se corresponde con sus aspiraciones sino que incluso se muestra antagonista con sus ilusiones. En este sentido el primer traicionado es el lector ya que todas las convenciones preestablecidas que se presentan en la novela son transgredidas, incluso las formas discursivas y narrativas. En efecto, la novela consta de dieciséis capítulos: en los dos primeros los títulos nos hacen pensar más en una acotación de didascalias que un título: *En casa de los padres de Mita, La Plata 1933* y *En casa de Berto, Vallejos, 1933*. Además, ninguno de los diálogos que aparecen en estos capítulos parece tener un tema central de discusión, más bien diríamos que se trata de conversaciones sobre asuntos cotidianos sin un punto de interés específico. Veremos más tarde que esos diálogos anodinos en un principio nos informan sobre la situación familiar de Toto en el momento de su nacimiento y sobre el contexto sociocultural en el que se desarrolla la intriga. Los dos monólogos de Toto, de 1939 y de 1942, contienen una sintaxis totalmente anárquica que nos introduce en el libre vuelo de la imaginación del protagonista. En el capítulo IV, *Diálogo de Choli con Mita, 1941*, se nos refiere sólo las palabras de Choli, mientras que las de Mitas están indicadas por un signo de diálogo vacío,

²⁶ Ricardo PIGLIA, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones La Urraca, 1993.

como si escucháramos a alguien hablando por teléfono. El capítulo XIV: *Anónimo dirigido al regente del internado del colegio "George Washington", 1947*, se trata de un anónimo que expresa un trato exageradamente vulgar como para dirigirse a un regente de colegio dado el cuadro sociocultural que se nos presenta. Finalmente, con el último capítulo, *Carta de Berto, 1933*, se rompe la cronología que venían siguiendo los capítulos hasta allí. La arquitectura narrativa se va creando como una suerte de rompecabezas en el que todas las partes conforman, de alguna manera, el perfil de la evolución socio-emocional de Toto. Juntando los extremos de la descripción de Toto, a lo largo de la novela, observamos que la primera noticia sobre él nos llega a través del propio Toto en el capítulo tres, en el capítulo siguiente Choli le dice a Mita: *-Mita, podés estar contenta del chico que te salió. Más divino imposible.* (49) En el otro extremo, cuando Toto ya tiene quince años Herminia opina que: *-Toto me hace recordar más a ese antipático invertido, (su profesor de Armonía del Conservatorio) está muy afeminado de modales.* (290) Cabe destacar que todas estas transgresiones formales no buscan un efecto experimental sino que relevan de la más absoluta coherencia expresiva.

Dijimos que el título de esta novela regía las circunstancias y el desarrollo de la trama ya que todos los personajes se sentían traicionados por una realidad que no concuerda con sus esperanzas. La apariencia, en los personajes, no coincide necesariamente con la esencia de la relación y aunque se trate de la misma persona se la ve de manera distinta, idealizada. Las zonas de conflicto se transforman en espacios ambivalentes o en espejos en los que la traición y la decepción cambian de lado de acuerdo a la perspectiva de cada uno de los personajes. Veamos pues estos aspectos con más detalle, uniendo los elementos que van a permitarnos atar los cables sueltos de la construcción narrativa. Para no sobrecargar

innecesariamente el contenido de este análisis examinaremos solamente los elementos que tienen que ver con el personaje principal, Toto, y su relación con su familia, el orden institucional. A modo de ejemplo, con el objeto de mostrar el eclecticismo formal de la novela citaremos los pasajes que ilustran las circunstancias que se mencionan.²⁷ Veamos cuál es la situación en la historia en el momento del nacimiento de Toto. Los dos primeros capítulos y el último son los que refieren el año de nacimiento de Toto, 1933, así como las circunstancias psicológicas y sociales de sus protagonistas. Mita, después de haberse recibido de farmacéutica, se ha casado con Berto y se ha instalado con su familia en Coronel Vallejos, un pueblito de la pampa donde su marido tiene algunas vacas. La familia de Mita parece no estar muy satisfecha con esta elección puesto que ella se ha casado con Berto, que atraviesa serios problemas económicos, sólo porque se parece a un galán de cine. *-A mí me parece injusto que se haya casado en ese pueblo en vez de ayudar a su mamá después de tantos sacrificios para hacerla estudiar.*(13) *-Usted debería saber que con la sequía se le murieron todos los novillos al señor.*(25) Mita ve en Berto la “apariencia física” de un galán de cine y la asocia a los valores morales y psicológicos que las películas hollywoodienses de los años treinta transmitían en los roles protagónicos masculinos: buena apariencia física ligada a un aspecto varonil, romántico, apasionado, exitoso, etc. *- Es el único galán bueno que tiene el cine argentino. -El marido de Mita es idéntico a Carlos Palau, siempre lo dije.*(11) *-¿Todas lo querían al señor? -¿No te das cuenta que es lindo como un artista de cine?*(29) *-Que Mita tenía la manía del cine y siempre hace su capricho y se casó con Berto que es igual a un artista de cine.*(20) Sin

²⁷ De aquí en más las citas de *La traición de Rita Hayworth* corresponden a la edición antes mencionada y se indican con el número de página de la novela al final de la frase o párrafo citado.

embargo Berto lejos de ser un galán de cine es un hombre simple que debe luchar por sobrevivir en ese mundo miserable. Mita oculta sus frustraciones a su marido al igual que él a ella. *-Felisa, ayer vi que la señora lloraba. -Pero no lo digas delante del señor, la señora llora si él no la ve. (30) Mita es muy miedosa en la cuestión moneda, y si ella hace la digestión tranquila es porque yo no le dejo ver la gravedad de la situación [...] (293)* Mita ante esta situación insiste en volver a La Plata con su familia ante la negativa de Berto. *Mita sigue insistiendo en que nos vayamos a La Plata y me emplee en cualquier cosa y mientras termino de noche el bachillerato y después sigo abogacía, lo que siempre me gustó [...] (298)* Por su parte Berto vive la frustración de sus negocios, *- Usted debería saber que con la sequía se le murieron todos los novillos al señor. (25) -Adela le decía a Mita que hacía mal en darme todo el sueldo de ella [...] que no tenía por qué darme todo, al máximo la mitad, para los gastos de la casa. (297),* y del no haber podido estudiar, vive por su familia y se siente orgulloso de su hijo, para quien quiere todo lo que él no pudo tener. *-Pienso cuando el mio (Toto) empiece el colegio, aunque yo tenga que salir a asaltar a la gente por la calle le voy a dar todo lo que necesite para estudiar, y que tenga título [...] Así se va a salvar de la lucha infame que tuvo su padre. (298)* Tanto Mita como Berto, influenciados por las adquisiciones culturales de sus respectivos ámbitos sociales, depositan en Toto, en una compulsiva sobreestimación hacia él, las aspiraciones a las que ellos mismos han debido renunciar. De esta manera vemos cómo se representan en la novela las pautas culturales que influyen desde la más tierna infancia la vida de un niño.

Toto toma la palabra en la novela en el capítulo tres por medio de un monólogo que nos define no sólo su personalidad sino también sus aspiraciones, sus influencias y sus miedos. En ese monólogo, que nos revela la intimidad de sus pensamientos, vemos de qué

manera Toto va construyendo un mundo interior para evadirse de la realidad que se niega a aceptar. El mundo mental creado por Toto está marcado por la violencia de las imposiciones sociales a las que debe plegarse aunque también por el desencanto de la no realización de su propio narcisismo. Desde la perspectiva de Toto, es Berto quien lo ha traicionado al no conformarse con las expectativas que él ha creado en torno a su padre y que concuerdan con las de su madre puesto que ella ejerce una influencia determinante en su hijo. De esta manera Berto traicionaría por los mismos motivos tanto a Toto como a Mita, o mejor dicho ellos se sienten traicionados porque Berto no se corresponde con la esencia de lo que su apariencia parece indicar; su figura de galán romántico esconde la realidad de un hombre común y corriente, sin ninguna fantasía. La violencia encarnada en la traición va dibujando línea a línea los actos y los sucesos de la trama, creando conflictos sin solución ya que ningún personaje acepta el mundo tal cual es.

Toto se evade en un mundo de fantasías en el que mezcla realidad, cine y elementos de su propia imaginación mientras aprende los enigmas de la vida, las relaciones humanas y el sexo. En ese mundo imaginario Toto le otorga significación al mundo real a través del estímulo que le proporcionan las películas que cada tarde ve junto a su madre. Para él los clichés cinematográficos forman parte de los valores de vida más importantes, de esta forma aparece la belleza como signo de virtud, bien, verdad, justicia y amor. Pero en el monólogo de 1942, todos esos valores son traicionados por el hecho de que aparece Rita Hayworth *que es linda pero que hace traiciones*.(82) En ese momento los valores morales de Toto se ven perturbados, con el aliciente que justo ese día Berto ha accedido a acompañarlos al cine e incluso le ha gustado la película, cumpliéndose así un viejo sueño de Mita y de su hijo. Berto ha prometido que de ahí en más los acompañaría siempre al

cine pero no vuelve nunca más, otra traición a sus ilusiones. (p. 82, 83) En el segundo monólogo de Toto vemos cómo los vestigios de los conflictos que comenzaban a vislumbrarse en el primer monólogo han ido progresando hasta convertirse en un problema familiar. Por ejemplo, lo que en un principio el hecho de jugar a contarse películas y luego dibujar los artistas y las escenas de las películas que más les habían gustado consistía en un juego anodino con el que se divertía Toto junto a su madre, se convierte en el segundo monólogo en un conflicto que enfrenta a Mita con Berto aunque también a Berto con Toto y más tarde incluso a Mita con Toto. Este conflicto constituye el foco central de la novela puesto que a partir de aquí derivan todas las formas de traición que experimentan los miembros de la familia Casals. De esta manera un simple juego se convierte en la piedra angular desde de la que se desprenden todas las perspectivas que se abren a través de la intervención de los diferentes personajes. Veamos este punto con más detenimiento.

Lo que en el Toto de seis años, de 1939, es sólo un juego insignificante que comparte con su madre se convertirá luego, con el correr del tiempo en el artífice del conflicto que enfrentará a cada uno de los integrantes de la familia. Ese juego inventado por Mita, en complicidad con su hijo, le permite evadirse de la angustia que le causa la vida chata y sin fantasías de la que se siente presa en Vallejos. En tanto que Toto utiliza ese juego como un filtro a través del cual juzga y mide todas las influencias que recibe del mundo real. Toto crea su mundo imaginario adaptando la realidad a su lectura de los íconos cinematográficos, en ese juego imaginario entre ficción y realidad puede representar y canalizar sus conflictos afectivos borrando las distancias que separan el mundo deseado del mundo impuesto. Una lectura atenta del texto nos revela que los monólogos están situados a la hora de la siesta y que Toto da vuelo a su fantasía justo en el momento que aprovechan

sus padres para tener relaciones sexuales. *¿Adónde te vas? ¿Ahora ya es hora de dormir la siesta? [...] Mami no me dejes solo que quiero jugar otro rato. [...] Mamá no va a la cocina, va al dormitorio. [...] Papá la llamó y mamá tuvo que irse a dormir la siesta.* (36)

En este sentido la siesta marca un espacio temporal muy importante ya que es el único momento en que Toto está completamente solo, sin nadie a quien contar sus películas, de ahí que sea el momento propicio para liberar completamente su imaginación. En ese vuelo imaginario se entrelazan las escenas más significativas de las películas que ha visto con las experiencias reales que le han causado mayor impresión. El resultado es la producción de un mundo mental en el que Toto plasma la catarsis de sus aflicciones. [...] *y voy a pensar en la cinta que más me gustó porque mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera en la siesta.* (37) La canalización de sus carencias afectivas en el mundo imaginario del cine a los seis años continúa a los nueve desviándose paulatinamente de los cánones sociales de conducta.

En el Toto de 1942, la persistencia en borrar las distancias que separan el mundo deseado del mundo real, a través del cine, derivará en el desarrollo de un impulso de resistencia contra las convenciones sociales. La evolución del personaje de Toto representa en sí mismo el conflicto principal de la novela al transgredir los límites convencionales radicalizando sus propios valores morales en oposición a los postulados por el ámbito social. Justamente, estos valores morales que se niega a aceptar Toto que son los que rigen la sociedad en Vallejos, y son a grandes rasgos, la familia como núcleo principal de la sociedad, constituida por hombres fuertes que gobiernan sus casas autoritariamente y que responden al estereotipo macho, déspota, insensible, callejero, mujeriego, y por mujeres femeninas, sumisas, laboriosas, lindas, caseras y fieles. Toto entonces al amar el cine, los

dibujos, el contar películas y al ser sensible y soñador, responde a la caracterización social de “afeminado”. Dado que como lo sugerimos anteriormente las trazas del carácter femenino a masculino derivan principalmente de los mensajes culturales aprendidos e interiorizados por los individuos de ambos sexos que habitan en el ámbito familiar, Toto debería haber tomado el ejemplo de Berto como imagen de masculinidad pero no es así. Dijimos que las diferencias relativas entre ambos sexos son diferencias que tienen menos que ver con una predisposición orgánica que por la influencia ejercida sobre los niños por la cultura, de esta manera en la formación sexual de Toto influyen de manera determinante tanto su afición por el cine y toda su iconografía como su madre. Estos factores producen un deslizamiento en los parámetros de significación que debiera adoptar Toto, por lo que termina por situar su identidad sexual en la simbiosis cine-realidad que produce en su imaginación. El comportamiento resultante no se corresponde con los cánones sociales a los que pertenece la familia Casals, convirtiéndose su actitud en un conflicto que se agranda con el correr del tiempo puesto que tiene mayor incidencia en la adolescencia, momento en el que se asume la sexualidad individual y social, con todas las atribuciones que esto significa. De esta manera, en una sociedad machista como la representada en la novela que presenta íconos implícitos de idealidad masculina encarnados en la novela en el personaje de Héctor, la mayor fatalidad que podía ocurrirle a una familia era tener un hijo “maricón”. Por medio de los diferentes personajes nos enteramos que Toto a medida que transcurre el tiempo se va apartando cada vez más de los hábitos de conducta normales para un varón de su edad, causando de esta manera el malestar de sus padres. Al negarse a jugar baby fútbol, a aprender a nadar y a andar en bicicleta prefiriendo recortar fotos de artistas y hablar de películas durante la siesta él manifiesta su resistencia a aceptar las convenciones sociales. Por otra parte el apelativo “maricón”, “marica”, “puto”, etc. era y es

considerado aún un insulto muy ofensivo. De esta manera, Toto pasa a ser “la causa de la vergüenza” de su padre y más tarde también lo será de su madre con lo que traiciona las esperanzas de ambos, a pesar de que se trate de la consecuencia lógica de la educación recibida. Toto revela con sus actitudes la intención de rechazar el mundo real constituido por la ley, las normas y los valores del padre, aferrándose a la fantasía del mundo cinematográfico, con lo que se niega a representar el personaje que la sociedad quiere imponerle. La marginación a la que es sometido Toto a la hora de la siesta provoca manifiestamente dos posturas psicológicas. Por un lado, al sentirse privado de su madre por el padre tiende en su imaginación a remplazar al padre por uno que corresponda con los cánones cinematográficos. Este rol lo va a ocupar el tío de Alicita, quien se va a transformar en la mente de Toto en su figura paterna, viril aunque no agresiva, desprovista de los rasgos macho-dominadores que detesta en Berto. Por otro lado, Toto manifiesta desde un principio un completo rechazo a la actividad sexual, negándola y desproveyéndola de sus rasgos simbólicos aunque percibimos desde un principio que sus preferencias han sido influenciadas más por su madre que por su padre. Es Mita quien le ha inculcado el amor por las películas caracterizadas como “películas de mujeres” o *women's films* que en general se trataba de comedias musicales, películas románticas o películas en las que aparecía alguna heroína. De allí que la figura masculina en esas películas fuera siempre de condescendencia hacia la mujer, por el mismo motivo Berto no se interesa por ese tipo de películas ya que apuntaban exclusivamente a un público femenino. Por esta razón el personaje de Rita Hayworth en *Sangre y Arena* gusta a Berto a la vez que rompe, en cierta medida, con la iconografía de ese tipo de películas traicionando las expectativas y el imaginario de Toto. En la segunda parte de la novela, Toto reafirma a través de la voz de otros personajes su posición de resistencia a las imposiciones sociales. Por medio del

cuaderno de pensamientos de Herminia, capítulo quince, nos enteramos hasta qué punto Toto ha desarrollado intelectualmente su apología de la resistencia a la simpleza del modelo impuesto.

Toto empezó hablando del hombre bruto, que ni siquiera tiene noción del absurdo de la propia vida, pues come y duerme para poder llevar a cabo sus largas horas de trabajo, y trabaja para poder pagar lo que come y la casa donde duerme, cerrando así su círculo vicioso. [...] “yo soy fuerte, más fuerte que un bruto, porque pienso”(282)

Esa resistencia, exclusivamente en el plano sexual, la habíamos percibido en los monólogos de Toto y más tarde en el de Héctor, al negar todo el aspecto sexual de los actos sexuales a los que asiste. En el monólogo de Toto, 1942, dice:

[...] y la Paqui le agarra el pito y le dice que le da miedo, y ella no sabía que a lo mejor faltaba un minuto para que a él le empezaran a brotar de adentro todos los órganos del aparato digestivo-reproductor, y él le pide que le deje poner el pito entre las piernas y yo ya quería empezar a gritarle a la Paqui que se salvara, [...] que ella no sabe todas las porquerías que hay (en el aparato) [...]. (93)

-
[...]al de Mansilla fue la primera vez que veía coger el Toto, dijo el Toto que vio al Mansilla parado contra el tapial con la cara de descompuesto y empapada de lágrimas [...] lo vio acercarse al Toto y decía “hico-hico caballito” el Noziglia turro disimulando porque sabía que el Toto era un boludo y no entendía nada [...] (165)

Toto niega el aspecto sexual, negando al mismo tiempo todo lo que ello representa, o sea la supremacía del hombre viril y autoritario por sobre la figura femenina e infantil, y todo lo que tiene ese dispositivo cultural de represivo, coercitivo y dominante. Toto se niega a plegarse a la disposición de roles que la sociedad reproduce y trasmite como estereotipos. Así, condenando al mundo de lo simbólico y sus estructuras opresoras puede desde allí utilizar la palabra para refugiarse en su mundo imaginario donde las culpas se redimen

como en el cine. Este aspecto lo vemos no sólo en los monólogos de Toto sino sobre todo en la composición que él escribe en el colegio: “La película que más me gustó” (244).

El sentimiento de traición de Mita hacia su hijo se manifiesta principalmente en el hecho de querer concebir otro bebé que cumpla con las ilusiones frustradas por Toto. Mita quiere rectificar los errores que piensa haber cometido en la educación de Toto concibiendo otro bebé. A pesar de que ha perdido uno en un primer embarazo luego nos enteramos de que ha logrado dar a luz otro niño. Es Herminia quien nos cuenta que Toto tiene un hermanito. [...] *y estaba el hermanito de Toto jugando con un tren armado con vías, estación, luces, etc.* (278) El monólogo de Mita, invierno 1943, evidencia los primeros signos de desilusión hacia su hijo al alimentar sus esperanzas en el bebé que perdió. Hay un pasaje que nos ilustra claramente este hecho: *Con el nenito sí iba a estar contento Berto, box y fútbol desde chico, y nada de mimos, con él sí que iba a estar contento Berto, no con este flojo, con este... gallina del Toto* [...] (148) Por otra parte nos manifiesta también cuál es el sentimiento de Berto respecto de Toto: [...] *“de pasar vergüenza ya estoy cansado”* – dice Berto en la voz de Mita – *No hay cosa peor que pasar vergüenza, pobre Berto,* [...] (151) A nivel de la representación vemos a una familia, núcleo y guardiana de los valores sociales, que se va descomponiendo psicológicamente por el enfrentamiento entre sus miembros. La traición a la ilusión es el móvil. Toto ha traicionado las ilusiones de sus padres por el mismo motivo, no responder a las expectativas creadas en torno a él.

Desde el punto de vista de Toto son sus padres quienes lo han traicionado, primero Berto, al no corresponder con el canon que él se representaba para su padre, o sea, el

hombre afectivo, imaginativo, protector y tenaz que representaban los roles masculinos de la producción cinematográfica hollywoodiese. En tanto que Mita lo traiciona cuando lo rechaza porque su hijo no asume el rol masculino y viril que la madre espera de él, rol que a diferencia de su padre también se asemeja al estereotipado por las películas de cine norteamericanas. La relatividad del ámbito de la traición se basa entonces en la visión particular que expresa cada uno de los personajes, quienes se sienten traicionados pero que a la vez traicionan a los suyos. De esta manera se cierra el círculo de representación de las traiciones familiares que rigen a *La traición de Rita Hayworth*. Pero más allá de las formas que pueda tomar la traición vista desde la perspectiva de cada personaje, la forma más importante es la que se produce en la falta de correspondencia entre la fantasía y la realidad, entre lo que debiera ser y lo que es. Podemos observar que en la trama de esta novela no se desarrolla una historia en la que se narra una sucesión de eventos sino que a través de las diferentes perspectivas de todos los personajes que toman la palabra para contar sus experiencias, el lector puede armar una historia que en ningún caso tiene una estricta sucesión temporal. La única referencia temporal la encontramos en los títulos de los capítulos por lo que tenemos una idea relativa de la madurez mental que puede llegar a tener Toto pero en ningún caso se nos cuenta una misma anécdota desde dos o más puntos de vista. Por lo que podemos concluir que no existe un motor que genere la acción, puesto que no hay una continuidad de acción, sino que nos encontramos con el relato de circunstancias aisladas que contribuyen a la construcción y desarrollo del personaje de Toto. El lector de esta manera debe reconstruir el espacio narrativo o la lógica discursiva desde una vista en conjunto sobre el texto. Por este motivo, para el caso de esta novela diremos que la violencia más que generar la acción da el fundamento lógico que permite la

narración. En cierta forma se trata de la misma articulación de la violencia bajo una modalidad un tanto diferente.

Otro aspecto que se destaca en la construcción narrativa de esta novela y que está directamente relacionado con la violencia es la fuerza de la mirada. La mirada es el instrumento principal por medio del cual nos relacionamos con el mundo real. A diferencia de la palabra, que presupone un intercambio comunicativo con otro individuo sobre la base de un mismo idioma y mismo mundo referencial, la mirada está circunspecta a la observación egocéntrica del yo que lleva la voz enunciativa. Entonces, tratándose del orden del conocimiento de un saber enmarcado o limitado por la presunción de verdad que sostienen los valores morales, la experiencia individual establece los lazos de correspondencia entre el aparato cultural y la conducta individual. Entre ambos polos se produce una relación de alteridad en la que para un determinado individuo el objeto que aparece en exterioridad, que no es parte de sí mismo, es observado como constituyente de un mundo regido por una lógica predeterminada por la cultura. En esta novela el objeto sería el prójimo o todo aquello de lo cual se habla. De todos modos esta alteridad es relativa puesto que es el individuo mismo quien se pronuncia sobre el objeto, y eso en el acto mismo donde nunca puede proceder a la asimilación de ese objeto. El individuo compromete el objeto en un dispositivo de aprobación supeditada a un mecanismo de adecuación del objeto a la lógica del individuo. De esta manera todos los personajes de la novela sentencian desde su propia perspectiva el mundo que los rodea a partir de la lógica que les da su cultura en relación con su propia experiencia. Los personajes sentencian o juzgan en tanto y en cuanto estiman su propio saber verdadero, bajo las pautas de adecuación o de confirmación de sus propias pretensiones. El juicio limita la vida

imponiéndole parámetros de normalidad, condenando con la crueldad toda trasgresión. Toto es juzgado por todos y cada uno de los personajes que tienen voz en la novela al punto que en la segunda parte todas las referencias a él lo condenan implacablemente, lo tratan de maricón, chismoso, degenerado, invertido, etc. Todos términos que denotan desviaciones y transgresiones a las normas de conducta moral de la sociedad. Por su lado, Toto contrarresta este juicio con su lucha por resistirse a aceptar ese cuadro de imposiciones morales que no se corresponden con sus ambiciones personales. Cada comentario e incluso el relato de cualquier anécdota refleja la crueldad de la mirada. Esta sentencia desde el yo interior los movimientos propios y ajenos, justificando y condenando todo aquello que está al alcance de la vista y que es sometido al reduccionismo moral.

La novela avanza al ritmo de la violencia y de la crueldad que manifiestan cada uno de los personajes que toman la palabra hacia los otros y hacia sí mismos. La violencia se manifiesta paradigmáticamente en la línea de intersección entre el mundo de las apariencias creadas por la ambición y el mundo real. Cada comentario u opinión releva del juicio entre la correspondencia del mundo observado y el mundo creado por el aparato cultural del cual Toto como figura paradigmática parece ser el único a querer resistirse. Toto es el héroe de esta novela de antihéroes, por el sólo hecho de resistirse a plegarse a las cadenas de la hegemonía moral. Para ello nuestro héroe debe luchar solo contra la crueldad de su entorno que lo condena por ser diferente, por no ser violento, por resistir, por no adecuarse al molde.

La violencia constituye el móvil de todas las modalidades de la representación y eso se debe a la imaginación ilimitada del hombre. Sofsky dice que: "*C'est parce que l'homme*

peut tout se représenter qu'il est capable de tout", a esta sentencia podríamos agregarle que el carácter violento del hombre predetermina sus formas de representación. En esta novela la violencia sentencía su esqueleto, sus imágenes y su trama poniendo al descubierto las estructuras de representación de un mundo que se conduce sintomáticamente al ritmo de la violencia.

8. Conclusión:

En este trabajo hemos transitado los senderos que la violencia como propulsora de la narración literaria nos ha señalado. Para ello, hemos debido interrogar su articulación en la literatura, la cultura y la infancia para luego, a partir de allí, crear las herramientas necesarias para identificar y comprender los artificios de los que se vale la violencia para timonear la narración literaria en la novela. En este proceso hemos podido constatar que la violencia más que un objeto o un dato empírico es un síntoma particular que experimenta el lector en el momento de afrontar el texto. Se trata, antes que nada, de una lectura del texto literario en la que comprometemos nuestro imaginario ético y moral de lectores, convirtiéndonos no sólo en narratarios sino también en jueces e intérpretes de lo que se nos narra, de esta forma, este análisis es más la observación de distintas variables que la imposición de una constante. En este sentido, la violencia es el dictamen que suscribe un lector acerca del mensaje que se le comunica por medio de un texto, el cual indica el alejamiento a una norma que está comprometida intrínsecamente, tal como lo afirma Walter Benjamín, con el empeño de la conciencia moral como parámetro de medida de las transgresiones. De ese dictamen derivan todas las modalidades que adopta la violencia en sus distintas formas de representación y estructuración. Por lo que podemos concluir que la violencia textual de la ficción literaria se relaciona directamente con los efectos que produce el discurso social puesto que ambos ámbitos encuentran en la novela un espacio preferencial en el cual la lengua alcanza su punto de mayor expresividad.

El examen de estas novelas, desde el punto de vista de los efectos producidos por la idea de violencia, nos ha permitido introducirnos en una perspectiva de lectura que apunta visualizar los aspectos más significativos de los dispositivos de representación de la violencia en el texto literario. Una vez definida esa idea de violencia, hemos podido observar no sólo las formas que esta adquiere en el texto sino también establecer cómo se articula como motor de la narración. En *L'avalée des avalés* del enorme catálogo de modalidades que presenta la violencia rescatamos a la resistencia como la modalidad a partir de la que se estructuraba la narración; igualmente vimos cómo "L'avalée" se convertía en un concepto que lograba significar las relaciones conflictivas que entretenían Berenice y su mundo exterior. En *La traición de Rita Hayworth*, observamos que la violencia estaba integrada en las modalidades de las apariencias que dominaban al mundo de la representación novelesca. Todo constituía, como figura central del relato por medio de la "traición" como medio vehiculador de la violencia, el móvil que provocaba la narración en cada uno de los personajes de la novela. En ambas novelas pudimos ver que se presentaba un escenario en el cual los personajes principales, niños en pleno proceso de pasaje del orden natural al social, padecían la fuerza coercitiva del orden social y que esto los llevaba a crear sus propios mundos interiores alternativos. Estos escenarios nos permitieron examinar la relación entre la violencia y la fundación poniendo de manifiesto los presupuestos y la visión de mundo que el aparato cultural vehicula en su discurso.

El estudio de los mecanismos de la violencia es enorme, nosotros en este trabajo nos hemos propuesto examinar sólo un aspecto; el objetivo ha sido el de comprender, de alguna manera, la violencia del pensamiento humano reflejado en la escritura.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire : Dépérissement de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Éd. Payot, 1989.

ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1993

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1999.

BENJAMIN, Walter, *Critique de la violence dans Œuvres I*, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Folio, 2000

CLASTRES, Pierre, *Archéologie de la violence*, Paris, Éd. Dunot, 1995

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962

_____, *Curso del 4 de junio de 1973*,
<http://www.webdeleuze.com/TEXT/ESP/040673.html>

DELEUZE Gilles et Felix GUATTARI, *L'anti-oedipe*, Paris, Ed. de Minuit, 1972

DERRIDA, Jacques, *Force de loi*, Paris, Éd. Galilée, 1994

DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1999

EAGLETON, Terry, *Critique et théorie littéraire*, Paris, PUF, 1994

FOUCAULT, Michel, "Préface à la transgression", Éd. de Minuit, *Revue Critique*: n° 195-196, août – sept. 1963

FREUD, Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 2000

LYOTARD, J-F, *Le différend*, Paris, Éd. de Minuit, 1994

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, trad. Michel Butor, Tome I, Paris, 10/18, 1964

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Éd. Gallimard, 1967

PASCAL, *Pensées*, Paris, Éd. Gallimard, 1999

PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1995

RIVERA, Andrés, *Cuentos escogidos*, Buenos Aires, Ed. Alfaguara, 2000

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris. Nathan, 1998

SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la Raison Cynique*, Paris, Christian Bourgeois Éd., 2000

_____, *Le penser sur scène*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1990

SOFSKY, Wolfgang, *Traité de la violence*, Paris, Éd. Gallimard, 1998