

# UC Riverside

## UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

### Title

Trauma and Memory in Recent Mexican Narrative of the Twenty-First Century

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/85s0d7fk>

### Author

Cervantes, Judy

### Publication Date

2015

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
RIVERSIDE

Trauma and Memory in Recent Mexican Narrative  
of the Twenty-First Century

Trauma y memoria en narrativa mexicana  
reciente del siglo XXI

A Dissertation submitted in partial satisfaction  
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Judy Cervantes

August 2015

Dissertation Committee:

Dr. Raymond L. Williams, Chairperson

Dr. David K. Herzberger

Dr. Alessandro Fornazzari

Copyright by  
Judy Cervantes  
2015

The Dissertation of Judy Cervantes is approved:

---

---

---

Committee Chairperson

University of California, Riverside

## ACKNOWLEDGEMENTS

A lo largo de esta carrera he tenido la oportunidad y el honor de conocer a personas que han dejado una huella imborrable en mi persona y que han contribuido a mi formación académica y también a mi crecimiento individual. Debo infinitas gracias a mi mentor y Profesor Raymond L. Williams, por las largas horas de ayuda en su oficina y por su siempre atenta disponibilidad. Gracias por su apoyo y guía en todas las etapas de esta disertación y por siempre creer que todo se puede alcanzar con perseverancia y esfuerzo. Mi muy sincero agradecimiento al Profesor David K. Herzberger y al Profesor Alessandro Fornazzari por contribuir a mi educación de múltiples formas y por la orientación en esta disertación. Quiero también agradecer a los Profesores Sergio Rivera-Ayala, Susan Antebi, Freya Schiwy, Geoff Cohen y Juliette Levy, ya que cada uno de ellos ha aportado de manera singular a mi carrera en la Universidad de California, Riverside.

La amistad de mis colegas, compañeros y amigos me ha recordado que todo es siempre más ameno cuando se puede compartir. Siempre conté con el apoyo y el afecto de mis amigos Brian Fox, Cinthia Craig, Claudia Nazario, Nikolái Ingistov García, Diana Lee y mi hermano del alma Alexander Shafer, y por esto me siento muy afortunada.

Por último, quiero agradecer a mis padres porque siempre me apoyaron y me motivaron a seguir en los momentos más difíciles de mi carrera. El amor y el cariño que me brindaron sirvió como base para continuar hasta terminar y aun

entonces seguir más allá. Gracias a ellos que siempre me entendieron y que como tantos otros creyeron que sí podía hacerlo, ¡y sí se pudo!. A mis dos hermanos menores, José Javier Jiménez y Alejandro Jiménez, porque aunque soy la primera en sacar una carrera no seré la última. En especial quiero agradecer a la persona que siempre me ha acompañado y apoyado, mi esposo Daniel Cervantes, por toda su paciencia en estos últimos años y por todas esas tardes que me escuchó leer y re-leer estas páginas.

Para mi madre y mi padre.  
Pina y Ruben.

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

### Trauma and Memory in Recent Mexican Narrative of the Twenty-First Century

by

Judy Cervantes

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish  
University of California, Riverside, August 2015  
Dr. Raymond L. Williams, Chairperson

In this dissertation I examine the representation of historical events in contemporary narratives. I offer a psychoanalytical approach to the understanding of a history that reappears in the present. I argue that the return of history to consciousness is itself the awakening of a traumatic loss. In the novels examined, history emerges from the ashes of a forgotten past manifesting a return to a wounded memory. My concern with the study of history and trauma is situated in a particular time frame, the post-revolutionary Mexico.

In chapter 2, I explore the politics of forgetting history in the narrative of *Nadie me verá llorar* and *La Castañeda*, by Cristina Rivera Garza. In both readings, the erasure of a history implicates the disappearance of a memory and a displaced identity. For the characters, the inaccessible occurrences of the revolution become graspable many years later through the reemerged images of violence and death. The confrontation with the past opens up the possibility of a



future, one that emerges through a new language: the victims'. In chapter 3, I discuss the condition of coerced bodies, political-economical violence and complicity in *La voluntad y la fortuna* by Carlos Fuentes. Here a process of dehumanization allows for prisoners in a state of suspension between life and death to become targets of horrible torture crimes and genocide. Violence becomes a spectacle to be witnessed by the normative gaze of spectators. Furthermore, there is no public act of grieving for victims of a sovereign power that fails to recognize a loss. This leads to the debate on mourning and melancholia, rooted in Sigmund Freud's work, and into a discussion on politics of memory. In my project I critique the politics of melancholia and argue for the advancement of an active mourning whereby the lost object is subsumed under a newly found object of affection. However, this does not entail a concluded mourning work since the substitution never fully erases the past by acknowledging the singularity of the lost object. Therefore, in an active mourning there is a connection to the legacy of trauma but also a perception of an imaginable future. In chapter 4, I consider the integration of performance in David Toscana's *Los puentes de Königsberg*, as an act of transfer, transmitting a historical and cultural knowledge. The embodied performance of war and disappeared girls, participates in the transmission of communal traumatic memories. The reenactment of trauma serves as a witnessing of the event and also as a possibility of intervention with the past.

## Table of Contents

<b>Chapter I</b>	
• Introducción.....	1
• La historia México y su narrativización .....	2
<b>Chapter II</b>	
• El retorno de una memoria reprimida en <i>Nadie me verá llorar</i> y <i>La Castañeda</i> de Cristina Rivera Garza.....	23
<b>Chapter III</b>	
• México y el trauma de su historia en el siglo XXI: Un análisis de <i>La voluntad y la fortuna</i> de Carlos Fuentes.....	81
<b>Chapter IV</b>	
• Dialogando con el pasado: Lo <i>performático</i> como un acto más en la repetición del trauma en <i>Los puentes de Königsberg</i> de David Toscana .....	134
<b>Chapter V</b>	
• Conclusión.....	174
<b>Bibliography</b> .....	177
<b>Endnotes</b> .....	184

# Trauma y memoria en narrativa mexicana reciente del siglo XXI

## Capítulo 1

### Introducción

En este estudio analizo cuatro narrativas mexicanas y argumento por la necesidad de una transición en la novela de un estado de negación, represión, melancolía, “acting out” e inclusive de *Erlebnis*, y una aproximación hacia un reconocimiento y un despertar de la consciencia, un proceso de duelo, un “working through” y la aceptación de una experiencia (*Erfahrung*) que permita conseguir un alivio ante un trauma.<sup>1</sup> A través de los procesos anteriormente mencionados se adquiere una reconstrucción de identidad, agencia, determinación y un futuro de posibilidades. Por lo tanto, la víctima se apodera de un pasado, una historia, una ideología y una voz. En las narrativas exploradas dentro de este trabajo empleo un marco psicoanalítico para examinar la escritura del trauma y los modos en que se busca recuperar una consciencia. Examino también la experiencia individual y colectiva, y la capacidad de ambas en crear un cambio social, cultural y político. Utilizo la teoría de Cathy Caruth, Dominick LaCapra, Judith Butler, Peggy Phelan, Susan Sontag, Diana Taylor y Sigmund Freud entre otros, para indagar en el estudio del trauma<sup>2</sup>.

En las siguientes páginas examino la escritura del trauma en narrativas contemporáneas del siglo XXI en México con los autores Cristina Rivera Garza, Carlos Fuentes y David Toscana. Exploro ficciones que cuentan sucesos imaginarios y a veces reales. Ofrezco una perspectiva psicoanalítica para entender el retorno de un pasado que reaparece en el presente. Indico que el regreso de una historia reprimida en la consciencia es el despertar de un trauma y una pérdida. En las obras exploradas, la historia reemerge de entre las cenizas de un pasado olvidado, manifestando así una memoria adolorida y aún punzante.

Se ha escrito mucho sobre la teoría del trauma pero lo que yo propongo hacer en este proyecto es ofrecer un análisis de la experiencia traumática en México dentro de un siglo XXI con una modernidad que se muestra íntimamente vinculada a una historia de desengaños, desde la colonización hasta el presente estado moderno mexicano. Existe una extensa lista bibliográfica en la teoría del trauma y no pretendo cubrirla toda sino hacer referencia a los estudios más destacados en la materia.

### **La historia de México y su narrativización**

Para hablar sobre la historia de México es necesario retroceder al tiempo de la conquista ya que no se puede hablar sobre una nación sin retornar a los eventos que dieron vuelta a una nueva construcción social. Edmundo O’Gorman

reflexiona sobre el trauma de la historia mexicana con el principio de una sociedad colonial hasta llegar a la intemperie de una modernidad (O’Gorman 13). A esto añade Humberto Beck: “Después de la Independencia, el hombre colonial se vio expuesto a la ‘intemperie de la modernidad’ y a la posibilidad de una ‘tardía actualización’ de su ser americano: se vio radicalmente confrontado con la tarea de construir a la nueva nación y, por lo tanto, con el problema de su identidad histórica”<sup>3</sup>. En la post-colonización se abre un debate en torno al modo de ser nacional y el problema de construir una nueva nación independiente al colonizador. Beck concurre:

La América hispanolatina, en cambio, se limitó a actualizar la vieja Europa, copiándola como si ésta fuera un modelo acabado: se trató de una negación de la idea de América como nueva posibilidad de la lectura europea – una negación del mismo ser americano. La posibilidad de ser una Nueva Europa se encarnó, en el caso de la América anglosajona, mediante la originalidad, y en el caso de la América hispanolatina, mediante la repetición (12-13).

Una mímica de los modelos extranjeros y una falta de originalidad caracterizan una de las grandes problemática de la América hispanolatina y la pendiente necesidad por construir una nación autónoma. Es así que en la adaptación de los viejos modelos extranjeros se consiente un neocolonialismo.

Beck acentúa que “Las reflexiones de Edmundo O’Gorman sobre el “trauma” de nuestra historia pertenecen a la tradición de análisis sobre el desencanto histórico de América Latina” (15). Beck señala que dentro de esa postura brota una conciencia histórica en la cual se empieza a valorar lo propio pero también se lamenta una derrota: “por un lado, productos culturales de peso como la poesía modernista y la novela latinoamericana y, por otro, una oscura fascinación con la propia ruina entendida como particularidad: un encantamiento de nuestra derrota” (16). En su estudio O’Gorman entiende la esencia del ser de América Latina dentro de su historia. Beck explica como O’Gorman empieza a concebir el ser latinoamericano dentro de su proceso histórico:

O’Gorman lo realizó mirando la Revolución como un episodio dentro de un proceso histórico más amplio, de “larga duración”, iniciando con la Independencia y que se extiende hasta nuestros días en tanto que, desde principios del siglo XIX hasta la fecha, la modernización y la especificidad cultural de lo mexicano han sido y siguen siendo las dos grandes obsesiones nacionales. El ciclo histórico iniciado hace dos siglos por el movimiento de Independencia, en este sentido, todavía no ha terminado (16-17).

O’Gorman concibe el proceso de emancipación aún en trance desde el momento de la Independencia hasta el tiempo actual con una continua lucha por querer ser original. El historiador analiza la Revolución en México y concuerda con que

es un proceso prolongado en su búsqueda por una libertad y una especificidad cultural.

O’Gorman afirma que una de las visiones producidas en el subapartado Revolucionario es la de entender la figura del ser mexicano:

He aquí indicada la gran crisis que trajo consigo la Revolución respecto a la manera en que se venía entendiendo el ser y la historia nacionales, porque ya podemos afirmarlo con sentido, el movimiento revolucionario de 1910, con su preocupación fundamental de justicia social, implica una apertura hacia la comprensión del ser mexicano como un legado; no, pues, como una especie de entidad mística respecto a la cual sólo podemos ligarnos con una lealtad incondicional, pero pasiva, sino como una suprema responsabilidad común (230).

La identidad se comprende no “como un legado” que se ha heredado pero mas bien como una labor pendiente por realizar. Por lo tanto, en las nuevas generaciones se confiere una responsabilidad por crear una consciencia social del ser nacional dentro de la historia de México. En el proceso de búsqueda se manifiesta una agencia colectiva y cultural con un esfuerzo por afirmar una identidad.<sup>4</sup> En la misión por construir una noción del ser mexicano se asume la tarea de rectificar los mitos así como la de afirmar los aciertos. O’Gorman establece que al concientizar una entidad recae una responsabilidad en común por revisar la historia antes y después de la conquista y la colonización española: “los trabajos que siguen, incluido éste, no se refieren ya a ese mismo

México, puesto que con la Conquista y la colonización española surgió una nueva entidad histórico-geográfica, la Nueva España, y más tarde, con la independencia política de esa colonia, el moderno Estado mexicano” (23). Se habla entonces de una nueva nación que no puede ubicarse únicamente en un pasado prehispánico, colonial o postcolonial. Se trata de entidades nuevas y en proceso de construcción.

Al respecto Aimé Césaire comenta que el proyecto de colonización resulta en la destrucción de sociedades enteras y con ellas todo un sofisticado y complejo sistema social. En *Discourse on Colonialism* Césaire define lo que es la colonización empezando por clarificar a detalle lo que no es: “what, fundamentally, is colonization? To agree on what it is not: neither evangelization, nor philanthropic enterprise, nor a desire to push back the frontiers of ignorance, disease, and tyranny, nor a project undertaken for the greater glory of God, nor an attempt to extend the rule of law” (Césaire 32). En su estudio Césaire expone las secuelas de la conquista en la figura del indígena colonizado. El crítico no condena el contacto entre civilizaciones pero sí cuestiona la veracidad de tal acontecimiento en el llamado descubrimiento del nuevo mundo: “I admit that it is a good thing to place different civilizations in contact with each other; that it is an excellent thing to blend different worlds; [...] But then I ask the following question: has colonization *really placed civilization in contact?* [...] I answer *no*” (33). Césaire sitúa un distanciamiento entre la civilización y la colonización ya que en el último se carece de un valor humanitario.



Para Césaire la colonización es la destrucción de una civilización y la dominación de un pueblo. Tal acto no sucede por casualidad o ingenuidad pero con planificación y malicia, “that a nation which colonizes, that a civilization which justifies colonization – an therefore force – is already a sick civilization, a civilization which is morally diseased” (39). Césaire afirma que es una civilización enferma la que justifica la violencia y la colonización transformándose ella misma en una civilización de barbarie y deshumanización:

They prove that colonization, I repeat, dehumanizes even the most civilized man; that colonial activity, colonial enterprise, colonial conquest, which is based on contempt for the native and justified by that contempt, inevitably tends to change him who undertakes it; that the colonizer, who in order to ease his conscience gets into the habit of seeing the other man as *an animal*, accustoms himself to treating him like an animal, and tends objectively to transform *himself* into an animal (41).

Los abusos en contra de los derechos humanos convierten al hombre civilizado en un ser degradado dentro de un estado de barbarie. En el proceso de colonización el colonizador se reduce a un brutal salvaje que actúa por medio de un mero instinto animal. Es así que la actividad colonial cambia al civilizado en un primitivo ser que se deja llevar por sus deseos.

Césaire entabla un debate sobre los abusos que ocurrieron con en el contacto de los europeos y las civilizaciones indígenas. Proclama que ese

contacto fue uno de intimidación, desigualdad y opresión: “Between colonizer and colonized there is room only for forced labor, intimidation, pressure, the police, taxation, theft, rape, compulsory crops, contempt, mistrust, arrogance, self-complacency, swinishness, brainless elites, degrades masses” (42). El contacto humano no ocurre, en cambio la violencia, la brutalidad y la tortura se implantan sin desmesura. En la colonización únicamente hay espacio para una relación de dominio y sumisión convirtiendo al colonizador en un guardia y al colonizado en su presa.

Las ataduras de la colonización van más allá de las constricciones físicas con una mentalidad dominada por el colonizador aún después de su liberación. Dentro de un discurso postcolonial se hace evidente la necesidad de registrar y procesar la catástrofe de los cuerpos violentados y el psique abusado. Despertar la consciencia a los horrores del pasado ayuda a explicar la emergencia de una historia que sólo puede comprenderse a través del trauma. Es así que una revisión de la historia requiere de un análisis psicoanalítico desde la colonización hasta la posterior independencia y el actual estado moderno en donde ocurre un nacimiento y un despertar al evento postraumático.

Frantz Fanon, al igual que su mentor Aimé Césaire, indaga en el estudio de la historia y en la misión por recobrar una consciencia y una identidad de la realidad del ser colonizado. En *The Wretched of the Earth* Fanon examina la historia colonial por medio de una perspectiva psicoanalítica. En la lectura hace un llamado de consciencia ante los cuerpos subyugados e igualmente crea un

llamado de acción ante los modelos de opresión. A través de tal acto se busca recuperar el derecho a un pasado histórico y la posibilidad de un presente y un futuro desligado del opresor. Es precisamente en el retorno a ese pasado obliterado que encuentra el colonizado un regreso al origen del trauma. Fanon enfatiza que en ese transcurso la víctima se enfrenta ante el compromiso de sanar las heridas abiertas del pasado.

Para indagar más a fondo en su investigación, Fanon conduce un estudio de pacientes afectados directamente por una guerra colonial y revela encontrar en ellos un disruptivo estado psicológico. En su estudio nota una correlación entre los síntomas mentales de los pacientes y la violenta experiencia de la guerra. Indica que en el periodo de un sangriento conflicto se hace patente “a constant and considerable stream of mental symptoms [that] are direct sequels of this oppression” (Fanon 182). El evento de una catástrofe interrumpe el psique del sujeto de tal manera que su mundo se ve alternado radicalmente: “Here it is the war, this colonial war that very often takes on the aspect of a genuine genocide, this war which radically disrupts and shatters the world, which is in fact the triggering situation” (183). El violento enfrentamiento con la calamidad del acontecimiento deja secuelas imborrables que se reproducen en el momento postraumático. Fanon acierta que la desgarradora y dolorosa memoria de un pasado quebrantado por las atrocidades de la guerra conlleva a desordenes psicológicos: “We believe that in the cases presented here the triggering factor is principally the bloody, pitiless atmosphere, the generalization

of inhuman practices, of people's lasting impression that they are witnessing a veritable apocalypse".

*En History, Trauma, and Healing in Postcolonial Narratives* Ogaga

Ifowodo examina el trauma postcolonial a través de la historia y su manifestación en narrativas literarias. Ifowodo emplea un discurso con teoría que recae fuertemente en "philosophical realism and psychoanalysis to examine the ways in which postcolonial narratives seek to recuperate identities battered by and buried beneath imperialist encrustations" (Ifowodo xi). Ifowodo ofrece un análisis psicoanalítico de la historia postcolonial mediante una mirada crítica del ser colonizado. El escritor expone la posibilidad de leer la historia bajo el lente de una teoría crítica, literaria y cultural: "What would it mean if we read postcolonial history not merely as the verifiable record of imperialist atrocities but also as a history of resultant trauma to the psyche of the colonized – in which case, we are confronted by nonempirical, mental processes lodged in the murky recesses of the unconscious" (ix-x). De esta manera la historia postcolonial devela secuelas internas que van mas allá de los registros permitiendo así una percepción psicoanalítica del sujeto.

En su análisis Ifowodo argumenta que el inconsciente político creado por el trauma reprimido del colonialismo se constituye como un obstáculo a la voluntad del sujeto postcolonial. Por lo tanto, la agencia individual se ve afectada por un inconsciente que se hace patente en la narrativa. En la interpretación de textos, Ifowodo muestra una relación del sujeto con una

realidad histórica. De tal manera, la narrativa del trauma se traza a una causa histórica. Ifowodo cita a la figura de Édouard Glissant como un importante precursor en la disciplina del psicoanálisis aplicada en narrativas postcoloniales. Ifowodo hace referencia a la postura de Glissant en cuanto a la esclavitud como un shock traumático, el proceso de diáspora como una etapa represiva, la sumisión como un tiempo latente y la final emancipación como una reactivación del pasado traumático (Glissant 65-66, qtd. in Ifowodo x). Ifowodo se alinea con el pensamiento de Glissant en que la historia es una marcada por el trauma: “Would it be ridiculous to consider our lived history as a steadily advancing neurosis?”.

La historia toma un rol decisivo en la formación de identidades sociales adquiridas y construidas. Es evidente que el trauma histórico tiene un impacto en el psique de la víctima dejando en crisis su realidad e identidad. Por lo tanto, el conflicto de identidad a causa del trauma requiere de un retorno al pasado para aproximarse así a un entendimiento de la experiencia. La experiencia del trauma ya sea individual o colectiva puede constituir una importante herramienta en la construcción de un movimiento sociopolítico que busca un cambio. Mediante el trauma se puede llegar a tener acceso a una historia, una narrativa y una concientización anteriormente desconocida. Al desenterrar el pasado de su fosa se reviven los traumas reprimidos y se reconoce la necesidad de un “working through”. Ifowodo examina a fondo las repercusiones de tal proceso: “What does it mean to ‘work through’ a traumatic experience, and what role does

the past play in it?" (xv). Argumenta que es deber entrar en términos con una historia causante de la experiencia del trauma. Pero para hacer esto es imprescindible preguntarse, ¿cómo es que se enfrenta al inevitable retorno de una historia reprimida? y ¿de que forma descubre el sujeto su implicación en la manifestación? En otras palabras, "How can he or she bring to consciousness what necessarily is, or must be, repressed?" (66).

Dominick LaCapra explora tales cuestiones con una aproximación teórica e histórica y ocasionalmente literaria. LaCapra postula el trauma como la aporía de la experiencia misma. Examina el trauma dentro de su relación con la historia para así alcanzar un mejor entendimiento de la experiencia y sus implicaciones. El historiador arguye que el evento del trauma se escapa de la razón y sin embargo, deja rastros de su presencia.

Por lo tanto, surge el dilema de ¿cómo escribir sobre una experiencia que desafía la representación? LaCapra primero define dos distintos conceptos de la narración del trauma; hace una distinción entre escribir sobre el trauma y escribir el trauma. Denota que escribir sobre el trauma es un aspecto de la historiografía que se relaciona con el proyecto de reconstruir el pasado de una manera objetiva, mientras que escribir el trauma indica una disonancia con tal acto, en que dentro de su misma narrativa conlleva el trauma: "Writing trauma is a metaphor in that writing indicates some distance from trauma (even when the experience of writing is itself intimately bound up with trauma), and there is no such thing as writing trauma itself if only because trauma, while at times related

to particular events, cannot be localized in terms of a discrete, dated experience” (LaCapra 186). En la escritura del trauma se pone en acción una repetición inconsciente del suceso. La escritura del trauma comunica una resistencia ante una consciente manifestación de su estado.

LaCapra aclara que la escritura del trauma es frecuentemente vista en términos de actuación en donde, se abre un espacio para el desdoblamiento y la repetición del pasado:

Writing trauma would be one of those telling aftereffects in what I termed traumatic and post-traumatic writing (or signifying practice in general). It involves processes of acting out, working over, and to some extent working through in analyzing and “giving voice” to the past – processes of coming to terms with traumatic “experiences,” limit events, and their symptomatic effects that achieve articulation in different combinations and hybridized forms (186).

Es por medio del “acting out” en la narrativa del trauma que el sujeto devela la posesión de un pasado que lo acecha y lo atormenta con repeticiones, y de tal manera termina, “caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes – scenes in which the past returns and the future is blocked or fatalistically caught up in a melancholic feedback loop” (21). LaCapra asimila el “acting out” con la melancolía en que ambas viven en el pasado colapsando así los tiempos y prolongando un estado de aporía en la historia y la narrativa. La paradoja de un pasado irresuelto y acechador retorna a la memoria a través de un lenguaje

que intenta dar voz a lo que tanto se ha reprimido. Una vez que el pasado se hace accesible a la memoria, y cuando se han encontrado los medios de comunicación, ya sea a través del lenguaje, “wherein speech itself is possessed or haunted by the past and acts as a reenactment” (90), el arte o cualquier otra forma de expresión, entonces se establece un “working through” que permite el despliegue de una inmovilización.

Mientras que “acting out” se equipara a la melancolía, el “working through” se asemeja al duelo en que se presenta la posibilidad de trabajar con el pasado. LaCapra arguye que es por medio de un “working through” que surge un enfrentamiento ante la problemática de un pasado irresuelto:

These processes of working through, including mourning and modes of critical thought and practice, involve the possibility of making distinctions or developing articulations that are recognized as problematic but still function as limits and as possibly desirable resistances to undecidability, particularly when the latter is tantamount to confusion and the obliteration or blurring of all distinctions (states that may indeed occur in trauma or in acting out post-traumatic conditions). (LaCapra 22)

Por lo tanto, “working through” ayuda a romper con el ciclo de repetición y represión que se instaura dentro del “acting out”. En ese proceso nace también la posibilidad de enfrentar la situación catastrófica y así abrir las puertas a un cambio. Ifowodo concuerda con LaCapra en que es finalmente un eficaz



“working through” el que conlleva a que la víctima encuentre una liberación de los mecanismos de repetición: “The ‘successful’ working through of a trauma enables the victim eventually to ‘free himself from the grip of mechanisms of repetition’” (LaCapra 209, qtd. in Ifowodo 119).

Por su parte, LaCapra hace referencia a Walter Benjamin en que el “acting out” es una reminiscencia y una recreación de una momentánea, desorientada y caótica experiencia reprimida (*Erlebnis*), mientras que por otra parte, el “working through” es el conjunto de esa experiencia de shock en el presente (*Erfahrung*). LaCapra explica ambos términos en Benjamin: “Trauma and its post-traumatic acting out, reliving, or reenactment are modes of *Erlebnis* – “experience” that is often radically disorienting and chaotic. Working through is a mode of *Erfahrung* which need not be seen in stereotypically Hegelian terms as implying full dialectical transcendence or narrative discourse” (22). Benjamin articula que como método de preservación la consciencia está constantemente alerta en contra de los estímulos que se puedan producir con la impresión del shock. Para que la impresión del shock no entre en el ámbito de la experiencia (*Erfahrung*) y permanezca en un estado de *Erlebnis* es necesario mantener gran precaución.

Con una consciencia alerta en contra de la experiencia del shock es menester volver a la pregunta de ¿cómo traer a consciencia aquello que es, o debe ser reprimido?. Para indagar en esta pregunta torno a Cathy Caruth. Ella explica que el trauma no es integrado o procesado en el momento en el que

ocurre, sino hasta tiempo después. La experiencia del trauma se experimenta por primera vez a través de su inherente olvido. Es así que las repeticiones ocurren inconscientemente y dentro de un periodo de latencia:

Not having been fully integrated as it occurred, the event cannot become, as [Pierre] Janet says, a 'narrative memory' that is integrated into a completed story of the past. The history that a flashback tells – as psychiatry, psychoanalysis, and neurobiology equally suggest – is, therefore, a history that literally *has no place*, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood. In its repeated imposition as both image and amnesia, the trauma thus seems to evoke the difficult truth of a history that is constituted by the very incomprehensibility of its occurrence (*Explorations*, Caruth153).

De acuerdo a Janet y Caruth, la experiencia se escapa de toda articulación narrativa ya que no es asimilada al instante y por lo tanto, no puede ser concebida como una "memoria narrativa". El trauma es entendido a través de su inaccesibilidad en el momento en el que ocurre: "For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence" (8). El trauma en la historia se entiende precisamente por medio de una imposibilidad de poseer

completamente los hechos. El trauma no encuentra espacio en la historia en la cual, en primer lugar la experiencia se hace inaccesible y en segundo lugar, se rehúsa a un entendimiento del pasado. Caruth argumenta que el despertar de la postergada experiencia del trauma sucede entorno a otro lugar y otro espacio, “The traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time”. Por lo tanto, es dentro de este otro lugar y espacio que la experiencia del trauma empieza a tomar un valor cognitivo.

El sujeto traumatizado carga con la dificultad de poseer una historia, una experiencia y una verdad. Caruth articula que el trauma puede ser visto como un síntoma de la historia, “The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess” (5). La víctima se enfrenta ante una historia que no puede poseer y sin embargo, con la que carga sin estar plenamente consciente. Caruth enfatiza la teoría del psicoanálisis en *Moses and Monotheism* de Freud para indagar en el concepto del trauma en la historia. En la lectura de Freud, Caruth reconoce la emergencia de los judíos como una nación que deviene del trauma. La historia es una marcada por el genocidio, el cautiverio, el éxodo y el regreso. Caruth al igual que Freud, comparte la visión de un trauma histórico en los judíos y la utiliza para discutir las implicaciones en nuestras propias realidades históricas: “I have chosen this text as a focus of analysis, therefore,

because I believe it can help us understand our own catastrophic era, as well as the difficulties of writing a history from within it" (*Unclaimed*, Caruth 12).

La historia judía se hace accesible a través de la experiencia del trauma. La historia se centra principalmente en el evento, el posterior olvido/represión y el retorno al lugar del trauma. En la historia del trauma se reprime una memoria adolorida y se manifiesta una intromisión de repeticiones compulsivas. Esa historia puede ser vista como una de sobrevivencia y a la vez de incompreensión al evento, "Freud suggests that the sense of being chosen is precisely *what cannot be grasped* in the Jewish past, the way in which its past has imposed itself upon it as a history that it survives but does not fully understand" (68). El periodo de latencia o utilizando el termino de Freud "the incubation period" es el transcurso de tiempo entre el accidente y los primeros síntomas que aparecen. En ese periodo los efectos de la experiencia no se hacen evidentes. La experiencia traumática cesa de una consciente manifestación ante un pasado que sobrevive pero no comprende.

Caruth argumenta que el impacto se encuentra no tanto en el olvido sino en el hecho de que la víctima nunca estuvo realmente consciente en el evento y por lo tanto, no puede entender completamente lo ocurrido:

Yet what is truly striking about the accident victim's experience of the event, and what in fact constitutes the central enigma revealed by Freud's example [*Moses and Monotheism*], is not so much the period of forgetting that occurs after the accident, but rather the fact

that the victim of the crash was never fully conscious during the accident itself: the person gets away, Freud says, “apparently unharmed” (17).

Consecuentemente, lo que se ve y se escucha no puede dar un entendimiento o conocimiento de la experiencia. Sin embargo, Caruth establece que es mediante ese estado de incomprensión que el testimonio empieza a formularse, “but it is in the event of this incomprehension and in our departure from sense and understanding that our own witnessing may indeed begin to take place” (56). Es por medio de lo desconocido del pasado que la víctima se convierte en testigo de su propia experiencia. Cuando el sujeto regresa al evento lo hace de una forma íntima pero a la vez distanciada mediante el testimonio.

En el epílogo a *Loss: The Politics of Mourning* Judith Butler argumenta que el pasado persiste en el presente manifestando un anacronismo: “And so this past is not actually past in the sense of “over,” since it continues as an animating absence in the presence, one that makes itself known precisely in and through the survival of anachronism itself” (*Loss*, Butler 468). Concuerta con que el pasado es la fuente para el futuro y que este último es la redención del pasado: “the past is irrecoverable and the past is not past; the past is the resource for the future and the future is the redemption of the past; loss must be marked and it cannot be represented; loss fractures representation itself and loss precipitates its own modes of expression” (467). Butler señala la pérdida como

un suceso irrevocable que resiste ser representado y que busca sus propios modos de expresión.

En el segundo capítulo de este trabajo, exploro una política del olvido en la historia y en la narrativa *La Castañeda* y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza. En estas obras la ausencia de una historia implica la desaparición de una memoria y una identidad en crisis. Para los personajes, los eventos de una guerra civil con la revolución mexicana se tornan inaccesibles a la memoria. El pasado violentado retorna con compulsivas repeticiones de imágenes en analepsis y una multiplicidad de voces que narran un confuso pasado. La revolución reaparece en los sobrevivientes por medio de un borroso lente. Los archivos oficiales producto de la modernidad ofrecen una visión progresista de la nación mientras que por otra parte, las narrativas personales hablan de un periodo de inestabilidad e incompreensión. Las narrativas se formulan por medio de fragmentaciones que carecen de linealidad y coherencia. Los cuerpos, el lenguaje y el arte se transforman en vías de comunicación que se traspasan a un 'otro' testigo de la experiencia ajena. La confrontación con un pasado permite la posibilidad de un futuro proveniente de un nuevo lenguaje; el de la víctima.

En el tercer capítulo discuto la condición de cuerpos bajo coacción, la violencia político-económica y la complicidad de un moderno estado mexicano en la obra *La voluntad y la fortuna* de Carlos Fuentes. Aquí un proceso de deshumanización permite que sujetos dentro de un estado de suspensión entre

la vida y la muerte, se conviertan en presas fáciles de crímenes y atrocidades. La violencia se transforma en un espectáculo para ser presenciado por la mirada normativa de los espectadores. El estado moderno no reconoce una pérdida en los sujetos victimizados por la violencia e intenta desaparecer sus existencias del mapa. Las grandes corporaciones en monopolio, el narcotráfico, la corrupción policial y los secuestros conforman algunos de los horrores que hacen del país un lugar de inseguridad y horror. Por otra parte, no hay un reconocimiento de las víctimas afectadas por la violencia de un poder soberano. En la política, no hay un acto público o un proceso de duelo que reconozca una pérdida en los muertos, los heridos o los desaparecidos. Los discursos oficiales se traducen a noticias y nada más. Estos hechos conllevan a un debate sobre la política de la memoria al igual que el duelo y la melancolía que provienen de los estudios de Sigmund Freud. En este capítulo critico la política de la melancolía y argumento por el avance de un duelo que logre trabajar la pérdida de un objeto afectivo. No supongo que el duelo es un proceso concluido sino al contrario, un trabajo constante que no busca borrar el pasado pero sí recordar la singularidad de lo que se ha perdido y continuar con el futuro. De esa manera, la lealtad a la historia se preserva y también la percepción de un futuro en conexión con el legado del trauma.

En el cuarto capítulo incorporo el acto performático de las artes visuales como un método de transferencia en el que se traspasa un conocimiento cultural e histórico en la obra de Toscana, *Los puentes de Königsberg*. La desaparición

de niñas en México y el desdoblamiento de una guerra se escenifican dentro de espacios públicos participando en la transmisión de traumas culturales y colectivos. La actuación del trauma sirve como un testimonio al evento y también como una posibilidad de intervención con el pasado. Las víctimas obtienen una voz por medio de los testigos que reviven sus historias. Es por medio de la historia de un 'otro' que se crean significados existenciales en los espectadores que buscan recordar y cambiar el futuro.



## Capítulo 2

### El retorno de una memoria reprimida en *La Castañeda* y *Nadie me verá llorar*

de Cristina Rivera Garza

*SHE: ... Listen to me.*

*Like you, I know what it is to forget...*

*Like you, I have a memory. I know what it is to forget...*

*Like you, I too have tried with all my might not to forget.*

*Like you, I forgot. Like you, I wanted to have an inconsolable memory, a memory of shadows and stone.*

*For my part, I struggled with all my might, every day, against the horror of no longer understanding at all the reason for remembering. Like you, I forgot.*

*Why deny the obvious necessity of memory?<sup>5</sup>*

*Hiroshima mon amour*

En este capítulo examinaré la presencia de un trauma tanto individual como colectivo en la narrativa de Cristina Rivera Garza (1964) y la búsqueda en la escritura por una reconciliación del presente con el pasado a través de la memoria. En la narrativa de *Nadie me verá llorar* y *La Castañeda* de Cristina Rivera Garza, estudiaré la presencia de una memoria que se ha intentado suprimir y desarticular a través de la historia mediante una política del olvido<sup>6</sup>. El siguiente trabajo se embarca en la tarea de repensar el pasado a través de una escritura que retorna a una memoria reprimida por un olvido artificial. A

continuación analizaré los procesos por los cuales se ha instaurado una política del olvido dejando a la memoria del trauma postergado. En las siguientes páginas propongo que en las dos obras de Rivera Garza, se busca un encuentro con la memoria de un trauma pospuesto en América Latina.

La negación de una historia implica un silenciamiento de las voces del pasado, voces fracturadas por los abusos y los horrores que inevitablemente e inconscientemente retornan al presente; alterando así la relación del sujeto con el mundo. En un estudio psicoanalítico de las obras *Nadie me verá llorar* y *La Castañeda* indagaré en la presencia de un trauma prolongado que reaparece por medio de una memoria auténtica en su relación con la historia. El análisis literario entra en diálogo con la teoría de críticos como el filósofo francés Paul Ricoeur, al igual que Cathy Caruth, Dominick LaCapra, Dori Laub, Shoshana Felman, Judith Butler y Sigmund Freud entre otros teóricos del psicoanálisis que ofrecen paradigmas útiles para la exploración del trauma. La imposibilidad de reprimir el trauma y su resurgimiento “the return of the repressed”, se discutirá en el contexto de marcos teóricos presentes en Freud y otros pensadores. El intento por evadir la memoria de un doloroso pasado se muestra inadmisibile con su presencia en el presente. La memoria del trauma retorna al sujeto a través del inconsciente, manifestando la dificultad de un olvido. En este trabajo ofreceré una aproximación al estudio de la memoria y el trauma en relación con la historia.

En el análisis textual incorporo el término ‘trastorno por estrés post-traumático’ discutido por Cathy Caruth en su libro *Unclaimed Experiences: Trauma, Narrative, and History* en el cual, se examinan las condiciones causantes de una disrupción psicológica y sus repercusiones en el individuo:

While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts, or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience (193).

El estudio del síndrome estrés post-traumático es un vehículo útil para examinar los sucesos que llevan a un trauma y su posterior desdoblamiento en la persona. Mediante el estudio del trastorno por estrés post-traumático se re-examinarán los eventos del trauma anteriores para argumentar la existencia de un trauma evadido a lo largo de la historia. En *Nadie me verá llorar* y *La Castañeda* la imposibilidad de comprender y poseer por completo las atrocidades del pasado conlleva a una recreación del evento suprimido que ineludiblemente retorna a la memoria por medio de la repetición del trauma. En el análisis del texto se corrobora una perspectiva psicoanalítica para comprender la experiencia individual y colectiva. Los traumas de los sujetos se sitúan en asociación con una violencia emergida por la guerra, la violación y la muerte entre otras causas, entablando así una pérdida para la víctima.

Rivera Garza se compromete con la producción de una literatura social en la cual, emprende un juego literario con la ficción y la historia. Por lo tanto, su novela se aleja de un historicismo textual y su proyecto por transmitir datos concretos. Por su parte, Caruth argumenta que es precisamente en la falta de una referencia directa que la historia se comienza a develar: “I would propose that it is here, in the equally widespread and bewildering encounter with trauma – both in its occurrence and in the attempt to understand it – that we can begin to recognize the possibility of a history that is no longer straightforwardly referential (that is, no longer based on simple models of experience and reference)” (*Unclaimed*, Caruth 11). En *Nadie me verá llorar* Rivera Garza se embarca en la trayectoria de una escritura que se sumerge dentro de un viaje experimental mediante la exploración de una estética lingüística inmiscuida de manera figurativa con la historia. La crítica Claudia Parodi observa que en su escritura, Rivera Garza, construye mundos que inmiscuyen la historia y la novela: “la historiadora y novelista construye discursos paralelos e interconectados tanto en su obra ensayística como en su ficción” (Estrada 37). A través de una escritura ficticia, Rivera Garza reinterpreta la historia con un distanciamiento a la tradición realista. Es por medio de la ficción que Rivera Garza entra en diálogo con los estragos de una memoria amputada de un pasado histórico. Caruth nos recuerda que el pasado histórico es uno marcado por el trauma: “confrontation with trauma seems, nonetheless, to be deeply tied to our own historical realities” (*Unclaimed*, Caruth 12). Por lo tanto, la manifestación de la historia dentro de la

narrativa postula la sobrevivencia de una memoria que se niega a sucumbir al olvido. De tal modo, el trauma en su reaparición manifiesta la imposibilidad de ubicarse y mantenerse dentro de un determinado espacio temporal dado que siempre tiene una continuidad en el presente. En su narrativa Rivera Garza retorna a las voces de un pasado que proclaman el derecho a una memoria, una historia y un trauma.

En su último tweet cibernético dos meses antes de su fallecimiento Carlos Fuentes comenta, “Debe haber algo más allá de la masacre y la barbarie, para sustentar la existencia del género humano y todos debemos participar en su busca” (Fuentes).<sup>7</sup> La búsqueda implica repensar la historia generada por la violencia y el horror, ya que sólo así se podrá tomar conciencia de un presente que gime por la actuación de agentes activos dentro de sus realidades. De tal forma, la posibilidad de un futuro recae en la apropiación de una historia y una memoria, “Serán los jóvenes quienes tengan que enmendar los errores de nuestras generaciones; pero cuentan con una gran tecnología para hacerlo”<sup>8</sup> (Fuentes). Así lo proclama Fuentes en el que se convertiría su penúltimo tweet y en el cual incita al fin del apaciguamiento ideológico mediante una convivencia de las nuevas generaciones frente los hechos irresueltos del pasado.

En octubre 27, de 2005 mediante un blog cibernético de Tusquets Editorial México, se publica la otorgación del Premio Anna Seghers 2005 destinado a la autora Rivera Garza, sirviendo de jurado Fuentes ante la concesión del reconocimiento realizado a la joven escritora: “en su calidad de

jurado único de la Fundación Anna Seghers, Carlos Fuentes eligió a Rivera Garza para ser galardonada, por considerarla una de las voces más importantes de la joven generación de autoras y autores mexicanos y latinoamericanos.” Carlos Fuentes se proclama un gran admirador de la escritora, destacando entre ellas la novela de *Nadie me verá llorar* considerada por el autor, una de las revelaciones, “más hermosas y perturbadoras que se han escrito jamás en México”. De igual forma, un año anterior en la Feria Internacional del Libro (FIL) 2004 en Cataluña, España, Carlos Fuentes había ya elegido a cinco jóvenes escritores para participar en uno de los foros titulado “Del boom al boomerang”, y en el cual, se les reconoció como herederos literarios. Entre la joven generación de novelistas figuraron Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Xavier Velasco y Cristina Rivera Garza, destacando entre ellos la joven escritora, mediante un señalamiento realizado por Fuentes dentro del foro.

En *La gran novela latinoamericana*, a través de una formulación de ensayos Carlos Fuentes ubica a estos cinco novelistas, más al escritor Eloy Urroz, dentro de una nueva generación de literatos que marcan una ruptura dentro la novela por medio de una renovación literaria, “*Crack* en inglés es una palabra polivalente. Significa ruptura, separación, superioridad. Significa golpe, exageración, novedad y fisura. Significa locura, conversación y, todo ello, el anuncio de algo nuevo, mediante el ruido explosivo” (Fuentes 360). Fuentes denota al crack como la primera generación literaria con un nombre propio

después del boom destacando entre ellos una radicalidad modulada mediante la narrativa:

Si Padilla, Volpi, Palou, Urroz o Rivera Garza hubiesen publicado sus novelas en, digamos, 1932, los cinco habrían sido llevados a la cima de la pirámide de Teotihuacan para arrancárseles el corazón y arrojárselos a las jaurías nacionalistas, acusados de afrancesados, malinchistas, cosmopolitas, tráfugas de la realidad y enemigos de la Revolución (*La gran novela*, Fuentes 361).

Dentro del género literario del crack se manifiesta una ruptura con la literatura realista e inclusive con el movimiento literario del boom precedente a los escritores Padilla, Volpi, Palou, Urroz y Rivera Garza. En el grupo de autores resalta una estética literaria que se caracteriza por una exploración del lenguaje y una experimentación de distintas técnicas narrativas. Esta escritura de los integrantes del crack hubiese recibido una fuerte crítica a inicios del siglo XX, época aún radicada en un nacionalismo regional. Sin embargo, Fuentes apunta que los del crack logran una aproximación a la temática nacionalista desde fuera de una perspectiva tradicionalista y realista. Estos escritores expresan mediante una estética literaria, un compartido interés por la historia y la nación.

En dicho contexto es conveniente examinar la obra *Nadie me verá llorar* dentro de su proceso narrativo en relación con la historia y la memoria. En su narrativa Rivera Garza establece un acercamiento íntimo con los personajes a través de la adaptación de diversas técnicas narrativas. Por medio del lenguaje

se presentan múltiples perspectivas, permitiendo una transgresión de tiempos y espacios. A través de la escritura emana la exploración de una coexistencia temporal situando la memoria de un tiempo histórico ubicado en México a comienzos del siglo XX en diálogo con el presente siglo XXI. La estética literaria acentúa los vínculos entre la historia y la ficción a través de una escritura fragmentada por la memoria de un pasado prolongado dentro del presente. Por lo tanto, es por medio de la memoria que se recupera el acto inicial del trauma en la narrativa y se vislumbran los sucesos que indujeron al evento. En consecuencia analizaré el contexto de las circunstancias sociales y sus repercusiones que conllevaron a un traumatismo individual y colectivo.

Una década después de la publicación de *Nadie me verá llorar* (1999) Cristina Rivera Garza difunde su ficción documental titulada *La Castañeda: narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930* (2010) en la cual, se recopilan una serie de ensayos y fotografías que forman parte de una narrativa experimental en continuidad con la temática de su obra *Nadie me verá llorar* (1999) y su tesis doctoral, *The Masters of the Streets* (1995). En *La Castañeda* y *Nadie me verá llorar* los sujetos en cuestión son figuras marginales situadas dentro del manicomio La Castañeda vigente desde su inauguración en 1910 hasta su cierre final en 1968. Por lo tanto, la apertura del hospital psiquiátrico se sitúa dentro del periodo de la Revolución Mexicana bajo la dictadura del general Porfirio Díaz. Desde la primera década del siglo XX, la institución de La Castañeda encarna la viva representación del proyecto de



modernización en México bajo la presidencia de Porfirio Díaz. La estructura física del edificio psiquiátrico hace evidente el deseo de una sociedad progresista, “localizado en los bordes de la creciente ciudad de México y con un imponente diseño arquitectónico de influencia francesa, el manicomio representaba, casi a la perfección, un propósito modernizador que daba énfasis a la producción de conocimiento científico y a la reproducción de las jerarquías sociales existentes” (*La Castañeda*, Rivera Garza 25). En la ficción documental de *La Castañeda* se demuestra un creciente interés por el estudio de las ciencias, la arquitectura y la expansión de una ciudad urbana en un México moderno. La Castañeda, localizada al margen de la urbe contribuye al proyecto científico con el propósito de clasificar y dividir a los ciudadanos mentalmente insanos dentro de un estado reformista. De tal forma, se separa al mundo de la razón con el de la locura y se confina a los dolientes para evitar la propagación de las enfermedades por medio del contagio.

Dentro del proyecto de la modernización se establece la incorporación de la psiquiatría para diagnosticar a los pacientes desequilibrados y cuantificar sus posibilidades de rehabilitación por medio de la ciencia. Sin embargo, las limitaciones de los métodos médicos se hacen patentes con la creciente ambivalencia, contradicción e inestabilidad de los diagnósticos basados parcialmente en las doctrinas extranjeras y la especulación, “los psiquiatras de la era revolucionaria eran cada vez más escépticos acerca del estatus científico y el valor social de una categoría médica utilizada en los círculos médicos

porfirianos” (137). La clasificación de la locura se cuestiona ante una delgada y difusa división entre la sanidad y la demencia. Las establecidas y no obstante volubles fronteras entre la cordura y la locura se manifiestan como reflexión del sistema sociopolítico durante el periodo del porfiriato. La inconformidad y la inestabilidad política de la nación bajo la dictadura de Porfirio Díaz se personifican dentro del hospital psiquiátrico con un ambiente de represalias, control y censura.

En *La Castañeda* las figuras inadaptadas al supuesto progreso emergen en multitudes dentro de espacios confinados y condenados a una perpetua invisibilidad social. Con el proyecto de la modernización se margina al subalterno en un intento por desposeerlo de una memoria y una identidad propia aniquilando así las huellas de una historia omitida dentro de un discurso oficial. El apaciguamiento de la voz del ‘yo’ que se encuentra en desacuerdo con las normas sociales se reprime dentro de camisas de fuerza suprimiéndosele así de una libertad y por ende, una visibilidad, “con edificios separados para hombres y mujeres, y los internos violentos o agitados, en un pabellón para peligrosos, pues se les trataba como a prisioneros bajo vigilancia” (118). Así se construyen fronteras divisoras entre el mundo progresista derivado de la razón y el manicomio, refugio del desmesurado dentro de su inadaptación al orden social.

Los confines del manicomio albergan a entidades fantasmales que dentro de un estado de marginalización se convierten en eminentes figuras de resistencia expresadas a través de la escritura, el acto de *performance* y la

fotografía. Los sujetos del manicomio transforman las normas del orden a través de modos artísticos que otorgan una libertad de expresión. Las narrativas testimoniales incorporadas dentro de *La Castañeda* y *Nadie me verá llorar* permiten re-examinar las aflicciones de los atormentados indagando en la memoria y la historia de ellos.

En *La Castañeda* se traspasan los dictámenes del silencio y las imposiciones de un orden ostentado por una oligarquía presente dentro de las mismas bases de la institución. Lejos de olvidar, la historia se encarna en los enfermos cuestionando así la imagen pública de un México moderno, armónico y prospero. Las voces y los gestos de los reprimidos se incorporan en el texto narrativo y al igual que sus miradas retratadas en el tiempo, penetran espacios y fronteras postulando una experiencia propia de la realidad y la razón. Es así que dentro del manicomio, el loco estigmatizado y desechado por la civilización invierte las reglas instaurando dentro del hospital un espacio de creación y autonomía individual. En tal ámbito, las voces de los refugiados manifiestan las más íntimas historias de pérdida y desolación exponiendo así, un espacio propicio para las narrativas de los dolientes. El manicomio es el lugar donde las voces se manifiestan fuera de un discurso apropiado por el estado. Por esa razón, *La Castañeda* permanece siempre dentro de un margen social.

En *La Castañeda* la emancipación del sujeto dentro del manicomio se expresa por medio de una heterogeneidad de acciones independientes que varían y sin embargo, sostienen una misma finalidad en común; el contradecir

los dictámenes a través de una subjetividad subalterna. Los modos artísticos, la indiferencia al historicismo oficial o los intermitentes silencios redefinen y recrean a las figuras dentro de *La Castañeda*. El silencio particularmente se destaca como símbolo de resistencia entre los que se rehúsan a contestar formularios de información compilados en expedientes legales: “el último refugio para estos personajes es el silencio, ya que se niegan a permitir que otros den forma y reproduzcan sus relatos” (Estrada, 58). Dichos sujetos se niegan a formar parte de un discurso oficial enmarcado dentro de una política nacional. La ausencia de datos delimita el estudio científico y por ende, se manifiesta un rechazo al proyecto de la modernidad. En el caso de los que se resisten a participar, representan un obstáculo ante la ciencia ya que la falta de un testimonio impide el registro del paciente y su diagnóstico determinado por los doctores de la era bajo su definición de la locura. Los pacientes redefinen la historia al negarse a participar en la formulación de expedientes médicos: “lo hicieron a través de citas y frases en las historias médicas, documentos que pretendían registrar los actos de la civilización” (*La Castañeda*, Rivera Garza 165). De tal forma, se percibe una autonomía individual al rehusarse a formar parte de una civilización registrada dentro de los archivos de *La Castañeda*. Por medio del silencio se crea un mundo alternativo en el cual, se refutan los procesos institucionales implementados a través de proyectos utópicos dentro de una sociedad moderna.

Mediante el sujeto se transforma el espacio disciplinario del manicomio en un campo de libre expresión y creatividad a través de una emancipación de las

normas sociales. Colocados siempre en la periferia de la sociedad los locos conciben espacios en los cuales ellos se convierten en los narradores de sus propias historias: “organizaron sus historias de vida de acuerdo con recursos que, con más frecuencia que sin ésta, contradecían las ideas de los médicos respecto de lo que es una vida y cómo dicha vida debe ser contada” (19). De tal manera, contradicen al observador científico en su derecho de diagnosticar enfermedades elaboradas a través de un discurso político en abogacía por una proclamada inadaptación del paciente. A través de una elección propia en la narrativa se asume una realidad en la cual, se estipula la postura del sujeto en retrospectión y no ya la del observador científico.

Con el proyecto de modernidad se estigmatiza y suprime al marginado en su divergencia ante un orden social. Los sujetos socialmente inadaptados se convierten en huéspedes de los escombros urbanos residiendo en manicomios sobrepoblados. Dentro de los sanatorios se acumulan e incrementan las cantidades de pacientes albergados por una discapacidad mental.

Sin embargo, dentro de los espacios confinados no se adquiere aislar al paria de la sociedad ya que por su parte, construye comunidades de libre expresión. En *Nadie me verá llorar* Rivera Garza narra el manicomio como un lugar fuera del tiempo en el cual, los internos van construyendo sus propios mundos: “dentro, protegidos por altos muros y rejas de hierro, los locos y los castaños proyectan sus sombras sobre lugares apartados del tiempo. El manicomio es una ciudad de juguete. Tiene garitas, calles, enfermerías,

cárceles, vivienda” (*Nadie*, Rivera Garza 37). En tal sitio, se inicia una deconstrucción del orden y se condesciende la ubicación de un espacio conforme para el recuento de los hechos. Dentro de La Castañeda los sujetos expresan a su manera narrativas de sus padecimientos vislumbrando de tal forma, la presencia de traumas reprimidos. Por lo tanto, en el hospital psiquiátrico surgen narrativas de las enfermedades formuladas a través de la percepción del sujeto que recrea su pasado.

Christine van Boheemen-Saaf comenta como Joyce adquiere una narrativa híbrida a través del lenguaje del opresor: “Joyce achieved this by inventing a curiously hybrid and covertly double strategy of storytelling in the oppressor’s language” (Van Boheemen-Saaf 5). Van Boheemen-Saaf articula la manera en que Joyce propone una nueva forma de leer la literatura.

El pensamiento de Joyce lleva a Lacan a repensar la relación entre lo simbólico, lo imaginario y lo real: “It was this confrontation with the symptom Joyce (Joyce as the telling symptom of what supports human subjectivity) that led Lacan to revise his earlier schema, and admit that the symbolic, imaginary, and real, tied together in a Borromean knot” (8). De esa forma la teoría se traspasa al ámbito de la literatura. Esta nueva forma de escritura conlleva el trauma en el texto y hace del lector un cómplice en la experiencia narrativa, “I emphasize the historical importance of Joyce’s invention of a new way of writing which encrypts trauma into the text and traps the reader in an intensive

involvement” (11). Es así que a través de la lectura se inscribe una responsabilidad ética ante la historia.

Van Boheemen-Saaf discute la historia en analogía con Jean-François Lyotard concurriendo con un modo alternativo de repensar y representar el pasado. Van Boheemen-Saaf percibe la importancia de Auschwitz en la escritura de Lyotard ya que este evento funciona como un punto definitivo para examinar la historia por medio de lo innombrable que se escapa de una articulación lingüística. El evento de Auschwitz carece de registros legítimos e históricos que reivindiquen la historia durante la Segunda Guerra Mundial. A partir de Auschwitz, Lyotard ve la necesidad de dirigir la atención hacia modos de historia no referenciales que se apartan de los datos concretos y verificables:

Indeed, he claims that “Auschwitz” is so important in western history, because it inaugurates the event of something which can only be “sign” and not “fact” since “the testimonies which bore the traces of *here’s* and *now’s* have been obliterated. It marks the end of historical knowledge as we have traditionally understood it. Now it is up to the historian, or the reader, to *understand* the situation in its “suffering of this abeyance [*cette souffrance*].” To do so, the historian must break with the monopoly over history granted to the cognitive regimen of phrases, and he or she must venture forth by lending his or her ear to “what is not presentable under the rules of knowledge” (Lyotard 57, qtd. in Van Boheemen-Saaf 17).

Para Lyotard el concepto de la historia toma un significado diferente al tradicional con la integración y el reconocimiento de símbolos producidos en un evento. Los signos no tienen espacio directo ni articulación ya que carecen de datos concretos, sin embargo, Lyotard los incorpora a la historia valorizando el 'sentimiento' que surge mediante la experiencia. A lo largo de los años la historia ha sido una compuesta por un conocimiento empírico, sin embargo, Lyotard apunta que los nuevos tiempos exigen un reconocimiento de realidades situadas desde fuera de un régimen estrictamente referencial.

Van Boheemen-Saaf repiensa la relación entre la conciencia, la memoria y el lenguaje. Para esto recurre a la terminología del trauma propuesta por Caruth y Felman en la que se extiende un discurso narrativo: "In trauma, experience may be stored in the body without meditation of consciousness, and return as flashback, or keep insisting through a compulsion to repeat" (19). Esa experiencia exhibe signos desarticulados que resisten una expresión cognitiva de su historia. Sin embargo, en el nuevo modo de ver la historia en Lyotard, se prescribe un espacio para los síntomas que aunque desafían una representación referencial, manifiestan una realidad. En el momento que lo simbólico no referencial entra en el ámbito de la historia se cambia la manera de concebir el pasado. La inclusión de la experiencia desarticulada presenta una nueva forma de conocimiento histórico.

Para Lacan lo real se sitúa dentro de lo que no puede ser directamente inscrito: "In Lacan the "the real" refers to that which cannot be directly inscribed



or experienced, such as death or sexual difference, but which keeps insisting, and manifesting its presence through repetition”. Por lo tanto, lo real se encuentra en lo auténtico y verdadero que muestra a su vez una dificultad en ser representado. Van Boheemen-Saaf comenta la relación de Lacan con Žižek en que el trauma se concibe a través de sus modos indirectos: “Žižek also suggests that “this is precisely what defines the notion of traumatic event: a point of failure of symbolization””. Para Žižek como para Lacan, el trauma resiste una inscripción de la experiencia que no puede explicar.

Van Boheemen-Saaf argumenta que es a través de la repetición del evento que eventualmente se puede alcanzar un entendimiento de la experiencia traumática: “only through repetition and replay may the event which caused the trauma eventually crystallize into experience and narrative – if it ever does” (23). En *La Castañeda* y *Nadie me verá llorar* el trauma de los personajes se encuentra siempre vinculado a una causa histórica aún cuando esa historia no se hace accesible a la memoria.

En *Nadie me verá llorar* Rivera Garza introduce al personaje de Matilda Burgos quien expresa sus sentimientos y experiencias de una forma desarticulada. Ella resiste un reconocimiento de lo real y lo empírico rompiendo con las leyes y las normas socialmente aceptadas. A su llegada es diagnosticada con esquizofrenia mental a través de un estudio psico-patológico realizado por los doctores. Detenida por interrumpir el orden social se le interna en el hospital psiquiátrico ya que su comportamiento da señales de inestabilidad

social, “Matilda es distraída [...] Parece tener dificultad para fijar su atención en los objetos del mundo” (*Nadie*, Rivera Garza 26). Resalta a través de su testimonio una excesiva expresión verbal destacando así su opinión sobre diversos temas, “se queja de la calidad de la comida, de la suciedad de los pabellones y de la falta de privacidad. Se queja del país” (26). Se manifiesta igualmente a través de cartas en las cuales, expresa sus disgustos e inconformidades con el sistema, “habla demasiado. Cuenta historias desproporcionadas. Escribe. Escribe cartas. [...] <<Mierda de mundo>>. Escribe un diario” (27). Por medio de su escritura se hace patente la presencia de una expresividad subjetiva. A través de sus cartas manifiesta el sufrimiento situado en un tiempo anterior y en yuxtaposición con el presente. Desposeída ya de todo, lo único que le queda es la carga de una memoria que no la abandona.

La historia de Matilda al igual que las demás se inicia con una recopilación de datos personales, “un nombre entero, un lugar de nacimiento. Una fecha” (59). Sin embargo, se adentra al lector más allá del registro indagando en las múltiples facetas a lo largo de su vida. Por medio del lenguaje se desarrolla un encuentro con los estragos de un violento pasado retenido en los confines de la memoria. Matilda recuerda su niñez a través de tumultuosos eventos que sin comprender en su totalidad le dan formación a una realidad inherente a su historia. A través de un fluir de conciencia iniciado por el olor de vainilla se retorna a los años de crianza dentro de un periodo de hostilidad y violencia, incomprensible para Matilda a una temprana edad. Es así que por

medio de sus pensamientos viaja el lector al mundo recordado por Matilda en su recolección de imágenes yuxtapuestas y seleccionadas a través del inconsciente. El pasado se formula desde una conmemoración fragmentada en la cual, los hechos se confunden y se recrean de manera distorsionada alejándose de una narración lineal, “sus pocas charlas carecen de sentido. Matilda se escapa a mitad de la conversación y luego se confunde” (27). De tal forma, se indaga en la narración de Matilda con interrupciones que divagan en un espacio intemporal. Desde una fragmentación temporal inquiere Matilda en las reminiscencias de un evento reprimido en el subconsciente.

Iniciar el recuento de la historia de Matilda con el olor de vainilla remite al personaje a los años de crianza alrededor de las plantaciones ostentadas por el padre durante un periodo de prosperidad y armonía. Sin embargo, a la añoranza de un tiempo pasado se le acompaña el sinsabor de una realidad en la cual, se encuentra despojada de una tierra y una identidad. Con la vainilla retorna a Matilda la memoria de una grata infancia abruptamente interrumpida por el forzoso proceso de diáspora, “si pudiera traerla prendida siempre bajo mi falda. Pero una vez separada de los árboles la vainilla también se vuelve amarga [...] Entonces la flor ya no está en manos de indios, sino bajo la mirada de los beneficiadores y los políticos” (67). De tal forma, se asocia al dulce olor de la vainilla la rememoración de una pérdida de tierra ante los beneficiadores y una desubicación tanto física como interna, “lo que Matilda recuerda de esa velada es el olor. La fragancia dulce de la vainilla mezclada con el tufo agrio de

la muerte. Lo que quiere olvidar es que esa noche empezó la historia de su futuro” (80). La vainilla resucita en Matilda el dolor de una familia desintegrada en la lucha agraria, la muerte de los padres y el consiguiente destierro, “lo que Matilda conservó de su padre no fue la ira, sino la amargura con la que vendió sus tierras” (71) a la saña del beneficiador Juventino Guerrero.

El éxodo la arranca de sus raíces para ubicarla en un incierto y doloroso viaje. Aunque no literalmente, Matilda regresa al lugar de origen en repetidas ocasiones en busca de esa esencia que queda atrás. La separación de lo propio crea una experiencia traumática con la pérdida y su imposibilidad de restaurar lo que la definía en su identidad. Caruth observa como Freud percibe la partida misma como el proceso de un trauma histórico, “Centering his story in the nature of the leaving, and returning, constituted by trauma, Freud resituates the very possibility of history in the nature of a traumatic departure” (*Unclaimed*, Caruth 15). Su constante regreso en la mente a las tierras de vainilla la devuelven a un tiempo feliz y a la vez amargo con su destierro.

Con la pérdida de las tierras, el fallecimiento del padre y el posterior asesinato de la madre se va a vivir con unos parientes lejanos. Abandonada a la merced de los tíos, la joven se convierte en instrumento de un proyecto experimental que comprueba el progreso social en correlación con la higiene física y mental. Obligada a escapar de ese mundo frívolo y sin otro lugar de refugio recurre a la prostitución; enfermedad posteriormente clasificada como locura moral.

La vida de Matilda Burgos refleja un estado de desorientación compartida por la nación en un periodo de transición a la modernidad. Simultáneamente huérfana de ambos familia y patria, Matilda queda desprotegida y desolada en horizontes desconocidos. Una falta de pertenencia le invade los sentidos y le remite a una búsqueda interna. Despojada de todo recorre el camino de la vida abatida por un individualismo. De tal forma, es que el trauma por la identidad se yuxtapone con el proceso de diáspora durante el periodo de la modernidad en México a principios del siglo XX. La falta de pertenencia crea una identidad voluble que caracteriza a un nuevo grupo de jóvenes emergentes bajo el régimen del porfiriato; sujetos marcados por los abusos del poder en un afán por controlar a las masas.

La narrativa de Matilda expresa eventos que manifiestan una ola de violencia acometida contra el cuerpo, “Matilda pronto se convirtió en la personificación misma del enemigo al que, más que derrotar, había que subyugar, convencer, domesticar” (*Nadie*, Rivera Garza 130). Después de perder las tierras queda Matilda a la disposición de una clase elitista. A partir de tales pérdidas se convierte en un objeto de estudio ante la adversa mirada del científico, “Marcos Burgos todavía creía que la influencia civilizadora de la higiene podría convertir en un buen ciudadano hasta al más primitivo de los seres humanos [...] creía que una serie de atavismos culturales propios de las clases bajas estaban entorpeciendo el progreso y la eventual gloria de la nación” (127). Ante los ojos de Marcos Burgos, la sobrina representa a esa parte de la

sociedad a la cual, hay que domesticar o por el contrario, segregar. La opresión, la subyugación y el ímpetu desatado contra el cuerpo se justifican ante el progreso de la nación y la salud del ciudadano.

Desplazada y al margen de la sociedad Matilda intenta sobrevivir frente a un futuro de incertidumbre. Huérfana trata de olvidar la ruptura presenciada dentro del hogar con la desintegración familiar, su forzosa marcha y el sometimiento ante la ciencia durante el porfiriato. El recordar resulta una incómoda confrontación con la realidad por lo cual, Matilda evade el retorno directo a los eventos anteriores a La Castañeda. Frecuentemente, se confunden los espacios temporales y físicos cuestionando la veracidad de los datos relatados, “sabe perfectamente bien lo que es tener una laguna en la cabeza, bajo la piel, en la medula de todos los huesos” (120). Tales lagunas se interrumpen con la reminiscencia de eventos que causan gran aflicción en ella. Es un olvido que se intenta forjar pero que sin embargo, se hace imposible con el retorno de una infatigable memoria.

En tal contexto es que se convierte La Castañeda en el receptor de víctimas de un estado represivo en su modernidad. Resulta necesario indagar en las repercusiones de los internos dentro de los hospitales psiquiátricos, ya que ahí se intenta retener y desvalorizar al sujeto mediante la ciencia. La política dentro del sanatorio cuestiona la veracidad de una historia y una memoria en el paciente. La institución del manicomio desacredita la voz del interno ya que como desquiciado su narrativa recae en lo absurdo. Por lo tanto,

la realidad del loco es una de violencia política tanto fuera como dentro de La Castañeda:

The suffering that results from political violence includes a range of traumas: pain, anguish, fear, loss, grief, and the destruction of a coherent meaningful reality. 'Low intensity' warfare, for instance, expressly aims at control of population through the application of terror and destruction to entire communities. State violence is meant to control people through fear and suffering, a fact that much of social scientific analysis has focused on (Kleinman 174).

El dolor, la pérdida y la destrucción de una realidad se vuelven parte de un trauma político. La inhabilidad de acceder al pasado mediante una linealidad coherente manifiesta el agravio de la memoria en su imposibilidad de recordar pero también de olvidar. De tal forma, no es sólo el olvidar o el recordar la violencia en sus hechos, sino más bien el cómo lo hacen. Los pacientes se enfrentan a la cuestión de confrontar los miedos reprimidos que afloran a través del subconsciente. El miedo político está infundido en los huesos, la carne y en toda materia viviente bajo los abusos de un estado represivo. El desvanecimiento de sus historias y sus voces establece una sumisión, una muerte social, una parálisis del cuerpo y la mente que permiten la continuidad de un despotismo. Los abusos infligidos en los insurrectos y las imágenes de sus cuerpos deteriorados muestran el horror durante los años de la Revolución Mexicana.

Las injusticias y las condiciones de vida durante el periodo de la dictadura de Porfirio Díaz se hacen evidente en los internos, “Antes de dejarlo responder, Matilda empieza a quejarse de la violencia de la revolución, del peligro de estar dominados por un gobierno de ateos y de la calidad del agua del río Grijalva” (*Nadie*, Rivera Garza 231). La historia de Matilda se desarrolla siempre en medio de una guerra de la cual, se percata casi por el azar. Los hechos ocurren de una manera desordenada a través de referencias que aluden al caos que invade el ambiente: “En el tren de regreso a la capital lo único que oye es el eco de la explosión; lo único que ve a través de las ventanillas son las llamaradas tras las cuales desapareció su vida” (209). Se establece un distanciamiento directo con la historia de la revolución pero sin embargo, el pasado reaparece en la memoria del personaje. Las piezas se van uniendo lentamente para dar formación a una historia que Matilda narra desde una perspectiva fragmentada. La historia relatada por Matilda es una vivida por ella misma, una historia que se le escapa de las manos y que sin embargo, con los años siempre vuelve a ella.

Caruth menciona que Michael Herr muestra en *Dispatches* como la mirada del que observa una guerra se ofusca para sólo volverse visible tiempo después: “It took a war to teach it, that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did. The problem was that you didn’t always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored there in your eyes” (Herr 20, qtd. in Caruth 10). Es por esa razón que años después los espectadores de la guerra



continúan revisitando el evento en un intento por comprenderlo en su totalidad. La lucha interna inicia cuando tal proyecto se escapa de un entendimiento y el sujeto persiste en dar cuenta de la experiencia vivida. Las torturas, los cuerpos, las muertes y los dolientes, todos se confunden y se pierden en la historia.

Al igual que Matilda, otros internos recurren a la ficción para rescatar una historia que desaparece dentro de La Castañeda. Para Matilda se hace evidente que los expedientes médicos del manicomio omiten las narrativas asociadas con la guerra. Ella advierte que en nombre de la ciencia la voz del testimonio se excluye dentro de registros clínicos. Rivera Garza nota como los diagnósticos de los internos se definen por medio de nombres científicos que descartan sus realidades históricas: “In fact, asylum doctors were especially deaf to medical histories that involved political activism and military participation in the revolution, which were not rare in the asylum files. Doctors, for example failed to diagnose, or even to mention, war shock in their diagnosis” (Porter and Wright 272). La inexistencia a una referencia del trauma por la guerra se formula a través de la participación activa del estado. Los libros médicos no registran el trauma como una enfermedad diagnosticada en los pacientes. Por lo tanto, los análisis clínicos durante el periodo de la revolución y la post-revolución no dan cuenta de los daños psicológicos en los sobrevivientes de guerra.

En *Nadie me verá llorar* el hospital psiquiátrico alberga a sujetos con discapacidades físicas y mentales pero no ofrece un espacio para sus narraciones e historias. Las enfermedades de ellos se interpretan por doctores

que registran los casos en expedientes médicos. No obstante, dentro de las paredes de La Castañeda los pacientes van reformulando y compartiendo sus propias voces. Por medio de expresiones individuales se componen narrativas que surgen desde la perspectiva del loco. Desafiando los límites del marco racional los internos postulan nuevas realidades que cuestionan las bases de la ciencia y la cordura dentro de la institución. La figura del subalterno emprende un diálogo que da cuenta de una subjetividad en relación con el horror infundado mediante una sociedad progresista durante la era de la Revolución Mexicana. Expresan a través de sus gestos, sus miradas y sus voces o silencios un distanciamiento del discurso institucional y una fidelidad a una historia personal. Los personajes rescatan de la memoria el recuerdo de una guerra que inconscientemente reaparece en ellos años después y que no logran comprender.

Al ingresar al manicomio de La Castañeda el cuerpo de Matilda despliega las huellas implantadas por un pasado de estragos y pesadumbres, “luego, a medida que empieza a observarla de cerca, se aprecian las pequeñas cicatrices en las rodillas, las manos, los antebrazos” (*Nadie*, Rivera Garza 26). Los rasgos físicos traslucen la presencia de una tumultuosa vida de dolor y desgracias. Sus heridas muestran un calvario que en ocasiones las palabras no quieren o no logran representar. Las cicatrices se convierten en una narrativa visual de su historia manifestando así el agravio consignado ante la subyugación del cuerpo. Al igual que Matilda, otros internos de La Castañeda comparten las huellas

físicas acumuladas a lo largo de una vida mutilada por la punzada del horror. Las llagas aún abiertas o ya transformadas en indelebles cicatrices permanecen en el cuerpo como reminiscencia de un violento pasado:

Sus cuerpos macerados, esqueléticos, tatuados por las medias lunas de cicatrices infectadas, envueltos por el olor de una mugre de meses, llenos de palabras a punto de ser dichas y siempre mudas, sólo lograban encontrar el reposo final sobre las asépticas planchas de la morgue, tan solitarios y anónimos en la muerte como lo habían sido en vida (95).

Es así que por medio del cuerpo se van reconstruyendo las historias de los pacientes olvidados en los confines de un mundo periférico. Los dolientes dentro de La Castañeda permanecen siempre al borde de una existencia social. Muchos temen encontrar como única salida a sus tormentos el reposo final dentro de las fosas.

El ente macerado y demacrado dentro de una sociedad arbitraria se transforma en objeto de supresión a través del cuerpo. La negación de ese cuerpo es la indiferencia al dolor humano y por lo tanto, la condena de su historia al olvido. De tal manera, desatender las heridas implica a su vez suprimir sus narrativas. Ante tal acto, la subjetividad se desvanece situando así al interno dentro de una perpetua inexistencia. La omisión del cuerpo condena al doliente a una muerte social en la cual, se le despliega de toda historia e identidad. Es así que negar los cuerpos desarticulados inquiere ineludiblemente

la supresión de una memoria y por ende, la delimitación de un futuro. Los cuerpos heridos y mutilados dentro del hospital psiquiátrico manifiestan la presencia de una creciente hostilidad con el llamado auge de la modernidad.

Con la modernidad, La Castañeda se transforma en el recipiente de cuerpos inadaptables dentro de una sociedad represiva y normativa. Llegan al hospital pacientes con heridas infectadas y en proceso de putrefacción que lentamente carcomen sus cuerpos. Los daños físicos muestran una sanidad mental que decae junto con los cuerpos cercenados por la violencia. Es así que el recuerdo del pasado reaparece en el presente con un cuerpo en proceso de descomposición. De tal modo, la sanidad física en analogía a la mental permanece bajo estado de aflicción con heridas irresueltas. El cuerpo violentado, suprimido y masacrado bajo el estado se transforma en una encarnación del organismo social. Bajo la lupa de los científicos, las grietas de los internos continúan en negligencia por medio de la abstracción y la incongruencia que obstruye el desarrollo de un estudio psicológico. La muerte social y la sujeción del individuo se presencian a través de los cuerpos machacados y almacenados en un intento de despojarse de su valor humano. El dolor de los habitantes en La Castañeda se registra impasiblemente dentro de expedientes en los cuales, los cuerpos se sujetan al relato de una historia de pérdida, desolación y dislocación, “the wound thus becomes a way of articulating and vivifying” (Scarry 71).

En *The Body in Pain* Elaine Scarry explora la dificultad de manifestar el dolor a través del lenguaje de tal forma, que el cuerpo retoma un valor intrínseco en la expresión comunicativa del sujeto. La contrariedad y la falta de reconciliación entre la palabra y la expresión del dolor se transmutan en nuevas formas de discursos que permiten la apropiación y la representación del sufrimiento desde un nuevo lenguaje. Scarry realiza una lectura del cuerpo en la cual, hace énfasis a las repercusiones de la guerra y la tortura implementadas por una política que conlleva a la construcción de un poder ficticio. Los trastornos ocasionados por la violencia ejercida sobre el individuo se articulan a través de una narración constantemente al margen del lenguaje, “physical pain does not simply resist language but actively destroys it” (3). La manifestación del dolor rehúye el acto verbal del sufrimiento convirtiéndose en materia indescifrable ante la enunciación lingüística. Por lo tanto, la expresión del dolor humano se encuentra en la anterioridad del lenguaje por medio de la transmisión de sonidos emitidos en disonancia. A través de la incompresibilidad de las palabras moduladas se transmite un sentimiento de agonía dentro del cuerpo receptor de la violencia. De tal manera se patentiza la imposibilidad de comprender el dolor en su totalidad mediante el lenguaje y por ende, la necesidad de expresión a través de voces alternativas, “physical pain has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story”. Los monosílabos, las palabras sueltas o los aullidos de los internos en *La Castañeda* se convierten en voces que enuncian la ardua pesadumbre del daño ejercido sobre el

subalterno. La expresión de la voz en agonía surge desde el dolor mismo que a su vez se sitúa fuera de una coherencia narrativa, “Una cosa lleva a la otra y, sin embargo, no hay alguno. No hay reglas. Las voces llegan de todos lados y luego, se van igualmente por todos lados—hacia dentro, a su cabeza, pero también afuera” (*Nadie*, Rivera Garza 84). Es así que a través de una marginalización de un lenguaje articulado se logra transmitir el sufrimiento del ser humano.

En *La Castañeda* los cuerpos de los pacientes transponen las extremidades de una aflicción física y mental extraída por medio de la fuerza de un poder imaginario, “built on these repeated acts of display and having as its purpose the production of a fantastic illusion of power” (Scarry 28). La disociación del cuerpo refleja la hostilidad y el enclaustre producido por medio de un ambiente de represalias conducidas a través de un poder ilusorio, “the infliction of pain is inextricably bound up with the generation of a political fiction” (161). Sin embargo, los cuerpos dislocados encuentran una voz subjetiva que surge ante la imposición de un poder abstracto. La pesadumbre del horror por la violencia ejercida sobre los que llegan a *La Castañeda* durante el periodo de la revolución produce en ellos modos alternativos de percibir y contar la historia.

Después de analizar los estragos del dolor sobre el ser humano, la inexpresividad de tal acto a través del lenguaje y la formación de un poder imaginario sobre el sujeto, Elaine Scarry analiza la posibilidad de una creación

artística. La crítica postula la posibilidad de un arte que contrae la severidad del dolor físico y mental a través del acto creativo:

For what we will be attended is no longer deconstruction of the world but that world's construction and reconstruction. Thus, the particular structure of activity that will be isolated here is now not unmaking but making [...] The activity of creation has an identifiable structure. A recognition of that structure requires as only a first step the recognition of the relation between physical pain and imagining (161).

De tal manera, el sujeto se convierte en el creador de nuevas realidades en las cuales, se transforman las estructuras sociales y por ende, la posibilidad de reinventar el mundo, "while imagining may entail a revolution of the entire order of things, the eclipse of the given by a *total reinvention of the world*, an artifact is a fragment of world alteration" (171). Al recrear la realidad por medio de un agente activo dentro del "making" se reconstruyen los modos de contar y percibir la historia de tal manera, que el proceso del duelo se mediatiza a través del acto creativo.

Por lo tanto, los traumas se desenvuelven con la reconstrucción de los hechos que conllevan a la narración de historias impresas tras las huellas de un rostro agotado. Con la necesidad de transmitir relatos que dan cuenta de la experiencia propia desde las voces de los heridos se ostenta la eminente presencia del opresor. Scarry enuncia el impulso sistemático del perpetrador por

negar el sufrimiento del oprimido y así desposeerle de una memoria, “in one the belief belongs to the person whose body is used in its confirmation; in the other, the belief belongs to a person other than the person whose body is used to confirm it” (149). Los pacientes en La Castañeda, al igual que Matilda al convertirse en parte de un experimento científico, se transforman en un objeto de estudio en el cual, el espectador se sitúa del otro extremo del panorama sosteniendo así una distancia crítica y física. Por lo tanto, el dolor de la víctima se reduce a un estado de normalización por medio de una separación objetiva que mantiene al observador desconectado de una emotividad ante el sufrimiento del otro, “the pain in the victim’s body is not deconstructed in the realization of the artifact since the artifact is not present to him; he disbeliefs it”. Al no ubicarse en relación con el dolor del otro se entabla una supresión de la realidad del sujeto traumatado y por lo tanto, se postula un cuestionamiento ante su narrativa.

Al disminuir la veracidad del afligido en su testimonio se establece una continuidad con las atrocidades del pasado y por ende, la condena del futuro dentro de un presente estático. La indiferencia emotiva y la desconexión con la víctima establecen una normalización ante la agresión. Sin embargo, el recipiente contiene la supresión por medio de acciones independientes e individuales. Es así que las figuras marginales constituyen una ruptura con las convicciones de un poder ficticio. El terror político al que hace referencia Scarry, produce un trauma en el afligido que se enfrenta con la necesidad de apropiarse de su realidad.



El cuerpo enfermo por la imposición de un olvido busca a través del recuerdo conciliar un diálogo con el pasado para así poner fin al apaciguamiento ideológico. Matilda escribe cartas en denuncia y al igual que otros personajes rechaza los estatutos y las convenciones en desacuerdo con un orden social, “<Mi nonvre es Castulo Rodriguez y el gobierno tiene toda la culpa de lo que me paze. Soy el asote de los patrones y la ravia de los desanparados. Si tienes corason unete a la lucha contra la dictadura” (*Nadie*, Rivera Garza 137). Antes de entrar al hospital psiquiátrico Matilda se topa con la súplica de Cástulo, que delirante y herido huye de la ley por sus ideales políticos. Nace en ella un instinto por salvaguardar su vida y unirse a una causa revolucionaria, que su tío y la ciencia jamás comprenderían. Matilda observa el rostro de Cástulo intentando resolver los finales de las oraciones incompletas que apenas logra balbucear: “Cástulo duerme horas, días enteros, tres. Su respiración acompasada sólo es interrumpida de cuando en cuando por gemidos de dolor, palabras dichas a medias o partidas en dos. [...] Matilda lo observa detalladamente [...] hay cicatrices angulares en sus rodillas y muslos” (137). Las huellas de la guerra civil dejan en el vencido una grieta como insignia de su lucha y el abatimiento por la vida.

Matilda exterioriza sus angustias y aflicciones mediante manías o tics que manifiesta mecánicamente, “es que Matilda tiene la costumbre de tronarse los nudillos. Lo hace sin darse cuenta” (26). Los expedientes resaltan la falta de control en sus tics nerviosos y la poca medida que ostenta dejándose llevar por

sus impulsos. Mediante la conducta corporal se formula una historia narrada desde la intimidad del sujeto dentro de sus miedos.

El acercamiento a los espacios privados de los personajes se manifiesta a través de un estudio documentado no sólo dentro de las observaciones médicas sino también mediante la integración del elemento visual. La temática de *Nadie me verá llorar* se traspasa a *La Castañeda* en donde la autora reúne una serie de fotografías pertenecientes a los archivos verídicos del manicomio. En *La Castañeda* Rivera Garza presenta al lector con imágenes reales que atraviesan los límites de la ficción y entablan un diálogo con el espectador. Es así que en el siglo XXI se invierte el propósito inicial de la fotografía otorgado originalmente dentro de las instituciones disciplinarias a fines del siglo XIX y principios del XX, “La cámara, en efecto, desde 1855 se había convertido en medio social de control cuando Antonio López de Santa Anna la había transformado en instrumento para registrar criminales en las cárceles y locos en los manicomios” (*The Masters*, Rivera Garza 304).

Al incluir las imágenes visuales de los enfermos en *La Castañeda*, Rivera Garza expone una realidad descartada en los documentales tramitados por medio de un personal autorizado. Las imágenes revelan las historias omitidas dentro de los registros médicos. El rostro de la locura y la enfermedad se redefine dentro del contexto de *La Castañeda* con la elocuencia de una rígida postura ante el lente de la cámara y su entablación comunicativa con el espectador. La mirada del subversivo rompe con los esquemas sociales

disipando las fronteras entre el observador y el objeto de estudio. A través del mecanismo de la fotografía se transgreden los espacios binarios y se postula una confrontación directa con la realidad del otro. Por medio del intercambio de miradas se posiciona al observador dentro del mismo plano que el sujeto marginado. Al situar al espectador frente a la mirada retratada del enfermo se entabla un diálogo con las voces del pasado que de igual forma que en los sonidos disonantes fuera del lenguaje, manifiestan la expresión del dolor humano a través de nuevos modos alternativos de enunciación. Por medio de la mirada se invita al espectador a adentrar en el mundo de los olvidados, a desplegar sus narrativas y reafirmar una existencia suprimida a lo largo de la historia.

Con la fotografía, el cuerpo del interno se transforma en una huella visible del pasado revelando así los traumas que se hacen patentes y narrables a través del organismo físico receptor del dolor. La imagen se convierte en un testigo que registra, delata y confirma la veracidad de los acontecimientos en los internos, “they also used it as a vehicle for communicating their own truths, stories, and realities to the outside world” (Halkin 178). Por medio de la fotografía se percibe el deterioro orgánico y las circunstancias sociales en las cuales, reside el sujeto víctima de una violencia física y psicológica. A través de la imagen se muestra el terror interiorizado en los pacientes; las heridas y las cicatrices exponen al igual que las miradas una realidad narrada desde el testimonio. De tal modo, se establece una apropiación de la memoria al

convertirse los internos en autores de sus propias historias. Las miradas transforman al sujeto no ya en objeto de estudio sino por el contrario, en el actor principal del relato. Por lo tanto, el individuo desarrolla un nivel de conciencia en el cual, manifiesta una realidad que da cuenta de su experiencia.

El cuerpo transfigurado en una representación de la vida refleja la condición del sujeto reducido a un estado de alienación y censura. Lo anteriormente irrepresentable se vuelve visible ostentando el subalterno una mirada de denuncia ante una ola de violencia acometida a inicios del siglo XX con la revolución mexicana. En *Nadie me verá llorar*, al igual que en *La Castañeda* con la fotografía, las imágenes dan espacio a percepciones alternativas. Con la llegada de Cástulo, Matilda empieza a ver el mundo a través de ojos distintos, se percata de realidades ocultas tras los reflejos, las ventanas y los espejos que ofrecen nuevas formas de relacionarse con el ambiente:

En esos días Matilda empieza a chocar con las sillas, las puertas, las ventanas. El paisaje que había resultado natural, imperecedero a sus ojos, ahora lo encuentra alterado, oblicuo. De repente aparecen rincones que no había notado antes, telarañas, manchas de color del yodo en los techos, copas agrietadas. La tarde en que se detiene a observar su rostro en el espejo se da cuenta de que está tratando de ver la realidad con ojos ajenos. <Éste no es un cuarto de sirvienta.> Los ojos de Cástulo son microscópicos que

agigantan las imperfecciones de la casa, los desequilibrios de la ciudad entera, la injusticia (*Nadie*, Rivera Garza 139).

Las nuevas formas de percibir y relacionarse con el mundo dan cuenta de las múltiples representaciones de un evento. Al presenciar Matilda el intento de muerte de Cástulo por el gobierno y su derecho de otorgar o por el contrario de quitar la vida, se desentraña una realidad anteriormente invisible. La agonía del moribundo deja en Matilda el horror de una violencia desatada por el estado en su afán por mantener un poder sobre los cuerpos insurgentes.

Los traumas que surgen en un periodo de desamparo e inestabilidad se exponen a través del lente visual que logra capturar la esencia del subalterno. El rostro del doliente retoma una postura activa al reafirmar su existencia a través del acto de devolver la mirada mediante la fotografía. A través del enlace de miradas se inicia un diálogo en desmitificación del viejo orden jerárquico con las figuras marginadas ahora en posición de vociferar su desconformidad con el sistema. De tal modo, se reformula al sujeto en su autonomía individual de crear discursos propios que a su vez desmantelan los parámetros que dictan quién tiene el derecho de mirar y definir al otro. El sujeto retoma una agencia y una autonomía ante el acto de devolver la mirada. Es así que se repiensen los parámetros de quienes tienen el poder de construir la historia y por ende, poseer una memoria o un trauma.

Sostener una mirada firme ante la cámara implica una complicidad con el observador testigo de la experiencia del otro. El lector de *Nadie me verá llorar* al

igual que los personajes espectadores dentro de ella se transforman en receptores activos de la mirada. A través de la mirada se reconstruye lo inédito y aún inexplorado dentro de las figuras periféricas. De tal forma, se percibe el conocimiento de una cultura oprimida e invisible dentro de los parámetros de La Castañeda en su modelo eurocéntrico.

Joaquín Buitrago, personaje de *Nadie me verá llorar*, se transforma en fotógrafo de locos por profesión e integrante de ese mundo por el azar. Joaquín retrata a los enfermos con el fin de organizar y administrar a los pacientes sin percatar su intromisión, convivencia e inclusive pertenencia con los subalternos. El fotógrafo transgrede dentro del mundo de los indeseables por medio de la representación visual indagando así más allá del registro oficial con la presencia de los cuerpos machacados en su conexión con un mundo exterior. Joaquín invierte los parámetros del discurso jerárquico al romper con las fronteras divisorias entre los espacios del 'yo' y el 'otro'. Él inmiscuye ambos mundos con una asonancia de voces que se unen para narrar historias. La cordura personalizada a través de la figura del fotógrafo se hace indistinguible con la locura de los internos manifestando una coexistencia de emociones reprimidas en ambos. Los demonios del pasado reaparecen de igual forma dentro del loco como del elocuente con el retorno de traumas inadvertidos.

La narrativa, al igual que la fotografía, presenta un cuestionamiento que expone el estrecho vínculo entre las figuras esquizofrénicas y las personas cuerdas, "y, sin embargo, los rostros de los hombres y mujeres que enfrentaron

la cámara del fotógrafo en uno de los cuartos de entrada del Manicomio General parecen ser tan normales” (219). ¿Cuál es entonces la cara del loco?, si la indudable característica es la camiseta de fuerza o el uniforme azul del interno. Para analizar a profundidad las características tanto físicas como mentales que conforman al desquiciado atormentado por sus traumas es necesario incorporar un estudio crítico desde de la crianza ambiental del paciente hasta su introducción al espacio de La Castañeda.

En *La Castañeda* el factor principal presente en los pacientes se constituye por medio de una violencia desmesurada que moldea las conductas y las circunstancias de ese ser anormal diagnosticado como “loco, irracional o raro” (*La Castañeda*, Rivera Garza 15). En la mayoría de los casos, se sitúa la disrupción de unidad desde una temprana edad con “un sufrimiento físico y espiritual [...] al inicio de sus vidas” (19). Con la apertura del manicomio dos meses antes del inicio de la Revolución se percibe en los internos un común interés por relatar sus vidas, “los viejos temas; dificultad, pérdida, sufrimiento” (27). Lo que comparten en sus relatos son historias indirecta o directamente afectadas por la dictadura de Porfirio Díaz en su afán por modernizar a la nación bajo mano dura, “cada una de las historias parece desarrollarse a principios de los años ochenta en la ciudad de México o sus alrededores aunque esto no se especifique siempre de forma explícita” (Estrada 49).

Los enfermos reclusos en el hospital psiquiátrico a consecuencia de sus conductas irracionales debían a su vez contestar una serie de preguntas

utilizadas para determinar su condición mental. Los pacientes participaban en la formulación de expedientes detallados proveyendo información personal en ocasiones complementada por las opiniones de los familiares. A través de los datos recolectados los psiquiatras desarrollan narrativas de las enfermedades en acuerdo con los padecimientos y las teorías médicas expuestas a partir de la observación. La mayoría de los afectados retrocedían hasta un punto específico en el pasado para ubicar las causas del sufrimiento, refiriéndose en varias ocasiones al abuso sexual, la violencia física, el abandono y la muerte. Por otra parte, algunos internos se negaban a romper con el silencio para recontar las historias de sus vidas evadiendo de tal forma, una confrontación directa con el pasado:

Los lectores de estos documentos no pueden adentrarse en el silencio, aparente o de otro tipo, en el cual permanecen selladas muchas de las experiencias de los pacientes. Habrá que tratar de crear un puente. Habrá que identificar lo que psiquiatras e internos traen con ellos a la entrevista médica para poder así interpretar sus gestos, sus palabras y sus silencios (*La Castañeda*, Rivera Garza 90).

La construcción del puente comunicativo entre el paciente y el observador no se establece únicamente a través del testimonio sino también por medio de los signos corporales en los cuales, se delatan los temores de la víctima. En el caso de las mujeres abusadas sexualmente se manifiesta una falta de contacto visual



con la figura masculina rehuendo la mirada dentro del espacio y el tiempo. La falta de una voz propia se suplanta por medio de las miradas y los gestos físicos que revelan en el sobreviviente una crisis interna. En el texto *Writing History, Writing Trauma* Dominick LaCapra expande en el trauma representado por medio de las expresiones físicas, “the looks and gestures of survivors also call for reading and understanding. At times nothing could be more graphic and significant than the body language, including the facial expressions, of the survivor-witness in recounting the past that will not pass away” (LaCapra xiv). Es así que el cuerpo se percibe como huella del pasado en el cual, los rasgos exteriores muestran el sufrimiento y la reminiscencia de un trauma aún vigente.

Al ingresar en La Castañeda los pacientes comparten la fragmentación y el desmantelamiento de una vida quebrantada por un suceso en el cual, se sitúa una pérdida, “cierto es que los motivos fluctuaban pero la mayoría de éstos se desenvolvían alrededor de la pérdida: el fallecimiento de un hijo, los repentinos o largos periodos de abandono y descuido, la violencia infligida por padres o familiares, la pérdida de un empleo, la muerte del amor” (*La Castañeda*, Rivera Garza 19). En el caso de las mujeres que fácilmente superan el número de hombres dentro de los pabellones, se evidencia a través de una evocación del pasado repetidos incidentes de violencia física y psicológica. Estos eventos por lo regular se manifiestan dentro del núcleo familiar con la perpetuación de una violencia desmedida.

En el caso de la paciente Ángela P. en *La Castañeda*, se le internó en el Manicomio General después de diagnosticársele con sífilis, enfermedad previamente clasificada como locura moral por los índices de una sexualidad abiertamente activa. La interna sobrevivió la muerte de seis hermanos y creció en un hogar ausentado de una figura paterna. La madre padecía de ataques epilépticos y a los diez años se le obligó a inmigrar a consecuencia de las conductas incestuosas del padrastro. Poco después un familiar la vendió como prostituta y al quedar embarazada perdió al niño y quedó contagiada por enfermedades venéreas. A los treinta años contrajo matrimonio para después separarse del esposo e intentar suicidarse sin resultado. De tal manera, el fracaso familiar se yuxtapone con la hostilidad e inhospitalidad del ambiente social durante la época.

Al sobrevivir la muerte del hijo carga Ángela P. con una culpabilidad que finalmente la asecha a la desesperación y a la locura ante su incapacidad por intervenir en la mortal tragedia. Caruth articula el momento de sobrevivencia como una crisis: “the fact that, for those who undergo trauma, it is not only the moment of the event, but of the passing out of it that is traumatic; that *survival itself*, in other words, *can be a crisis*” (*Trauma*, Caruth 9). Después del aborto accidental y su promiscuidad, Ángela dura un tiempo en las instalaciones de la policía negándose a dar su testimonio. En la privacidad de una consulta médica Ángela P. recuenta su historia resaltando las circunstancias más dolorosas de su pasado, “describió numerosos sucesos de acoso sexual y violencia doméstica,

que el médico residente incluyó como ejemplos de ideas delirantes exaltadas en la sección de la historia médica llamada ideación” (*La Castañeda*, Rivera Garza 159). De tal manera al intentar representarse, la figura del subalterno pierde su singularidad e historia mediante la narrativización de un discurso público. Por medio de una serie de exámenes clínicos se confirma la presencia de una parálisis progresiva general afectando el cerebro y por lo tanto, el comportamiento irracional de la paciente. Mediante el discurso de la ciencia se descarta la autenticidad del relato individual con una política del progreso. Historias similares a la de Ángela P. se presentan repetidamente en el hospital psiquiátrico durante el periodo revolucionario intentando ostentar la reclusión y por ende, la muerte social de los internos más que su rehabilitación.

Con la figura de Modesta B. en *La Castañeda* transfigurada en el personaje de Matilda Burgos en *Nadie me verá llorar* se narra el relato individual a través de una asociación entre la ficción y la historia. El fehaciente testimonio documental de la interna se incorpora con la ficción narrativa reproduciendo un mundo histórico a través de una distorsión directa con la realidad. Tanto las copias fieles a los escritos personales de Modesta Burgos L. como la prosa narrativa de Cristina Rivera Garza, ostentan una fragmentación textual representada a través de una anacronía temporal con los saltos de tiempo en el recuento de los hechos. A través de la escritura se manifiestan mundos quebrantados por la agonía y la pesadumbre de un caos sociopolítico.

Por otra parte, el trauma de la violación se yuxtapone con la conquista de la tierra explotada, subyugada y abusada por el hombre, “los borrachos, que en días de pago, se creían dueños sino de la Tierra, por lo menos de los cuerpos de las rameras”. Inevitablemente el trauma de la violencia y el cuerpo se vinculan con la guerra por las tierras y la revolución, “Los acordes del Himno Nacional sonaban tan tristes que parecía que el país entero estaba perdido. La guerra había terminado y Matilda se encontraba, como siempre, en el campo de los vencidos” (*Nadie*, Rivera Garza 186). El cuerpo oprimido y desposeído de toda materia refleja el estado político de un país bajo régimen de orden y control.

La falta de una referencia directa a la revolución durante la vida de Matilda Burgos establece un diálogo profundo con la historia política de la nación. Es a través de la evasión y la ausencia de la guerra en la narrativa que el trauma histórico se hace patente dentro de la novela, “Matilda Burgos y Joaquín Buitrago se han perdido todas las grandes ocasiones históricas. Cuando la Revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho de biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina”. Por medio de la falta de narración directa con los hechos se construye una eminente realidad histórica que se rehúsa a ser contada como tal, exaltando su realidad a través de la ficción, “los dos anduvieron siempre en las orillas de la historia, siempre a punto de resbalar y caer fuera de su embrujo y siempre, sin embargo, dentro. Muy dentro.” Matilda y Joaquín se mantienen constantemente al margen de la historia y sin embargo, infundidos tan dentro de ella. Es siempre una historia de

amor o de guerra que sin embargo, ellos tienen dificultad en confrontar pero que su presencia se hace eminente. En ambas historias los vencidos cargan con el trauma de una pérdida ya sea por el fracaso de los grandes amores o las ruinas de la guerra.

En *On Murder, Mourning and Melancholia* Sigmund Freud observa el trauma en su relación con el objeto perdido y el proceso de complicidad con el evento a través del duelo o la melancolía. Por medio de un estudio del psicoanálisis se indaga en la reacción del ser humano ante la pérdida del objeto apreciado dentro de su valor emotivo, “mourning over the loss of something that we have loved or admired” (Freud 198). El objeto perteneciente a un estado físico o abstracto se ausenta del sujeto de tal manera, que prevalece por la laguna que deja en la memoria. El vacío estimulado por la falta de la materia incita a la búsqueda o el remplazo de tal objeto, “in order to be lost the object must be looked for; it is the seeking that establishes its absence” (Ellmann, xxii). La búsqueda lo transforma en significativo ya que en ella se reconoce su esencia y se intenta reconstruir el vacío dejado atrás mediante su remplazo o por el contrario, induce al intento de recuperar el objeto ausente.

Freud adhiere la capacidad de amar a través de la libido primero dentro del ego y en consiguiente mediante los objetos:

We believe that we possess a certain capacity to love, called the libido, which is at the earliest stages of our development applied to our own ego. Later, though still from very early on, it turns away

from the ego and towards the objects which are thus to an extent absorbed into our ego. If those objects are destroyed or if we lose them, our capacity for love (the libido) becomes free once more. It can take other objects as a substitute, or return temporarily to the ego. But we are at a loss to understand why this removal of the libido from its objects should be such a painful process, and we have at present no hypothesis to explain the fact. We see only that the libido clings to its objects and does not wish to abandon those which are lost even when a substitute is ready and available. That then is mourning (*On Murder*, Freud 199).

De tal forma, la libido situada en el objeto ausente busca una reformulación ante la pérdida del objeto por medio de una sustitución o una búsqueda vinculada con el valor al objeto anhelado. Sin embargo, reemplazar el objeto apreciado pero ya inaccesible para el individuo requiere de una ardua búsqueda en la cual, se presenta una resistencia ante el olvido y la restitución de la pérdida original.

En *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Freud presenta un estudio del psicoanálisis en el cual, indaga en el estado de la resistencia y el retorno de lo reprimido argumentando que en una condición de enfermedad el paciente intenta rehuir una confrontación directa con su padecimiento sin estar consciente de tal acto: “to restore a patient to health, to relieve him of the symptoms of his illness, he meets us with a violent and tenacious resistance” (*Lectures*, Freud 286). Por medio de una terapia del psicoanálisis se instruye al paciente a

dialogar juiciosamente con las memorias, sentimientos y pensamientos más profundos del sujeto. De tal forma, al igual que en la interpretación de los sueños se entabla un análisis psicológico para revelar las incómodas obsesiones y manías que se producen inconscientemente a través de una memoria reprimida. Es así que se propone examinar las represiones expulsadas de la conciencia y manifestadas por medio de formas distorsionadas y deformadas como es el caso de los sueños, las fantasías, la neurosis, la fobia, la histeria y la locura.

Freud cuestiona la eficacia de la represión ya que el suceso nunca es completamente omitido ni desprendido del estado psíquico del sujeto sino más bien remetido al inconsciente intentando siempre retornar. El retorno del evento en represión produce un conflicto en la psicología del enfermo que intenta conscientemente olvidar un doloroso recuerdo pero que a su vez se manifiesta repetidamente a través de fuerzas que van más allá del control individual. De acuerdo con Freud, la resistencia se transforma en una represión que el individuo retoma por mantener el recuerdo dentro de un estado de inconciencia pero que Freud arguye es necesario situar en la conciencia:

This same opposition, during psychoanalytic treatment, sets itself up once more against our effort to transform what is unconscious into what is conscious. This is what we perceive as resistance. We have proposed to give the pathogenic process which is

demonstrated by the resistance the name of repression (*Lectures*, Freud 294).

De tal forma, sobresale la necesidad de reconocer la ausencia del objeto en su represión e iniciar el proceso del duelo.

En *On Murder, Mourning and Melancholia*, Freud distingue entre la melancolía y el duelo esclareciendo entre ambas la noción de pérdida; una dentro del inconsciente y la otra en un nivel de conciencia. El conflicto entre la conciencia y el inconsciente (reprimido) puede perturbar el estado mental del sujeto derivando en una depresión o una ansiedad manifestada dentro de la melancolía y el duelo:

Mourning is commonly the reaction to the loss of a beloved person or an abstraction taking the place of the person, such as fatherland, freedom, an ideal and so on [...] Melancholia is mentally characterized by a profoundly painful depression, a loss of interest in the outside world, the loss of the ability to love, the inhibition of any kind of performance and a reduction in the sense of self, expressed in self-recrimination and self-directed insults, intensifying into the delusory expectation of punishment (*On Murder*, Freud 203-204).

Mientras que en la melancolía la pérdida es abstracta y permanece en el inconsciente (sin saber claramente lo que se ha perdido), en el duelo se presenta la aflicción por la pérdida dentro de un estado de conciencia. Los



signos clínicos de ambas son semejantes excepto que dentro de la melancolía se presenta un ego reducido y por lo tanto, una baja autoestima. Por otra parte, en el duelo el mundo del sujeto se caracteriza por medio de un vacío, “the lost of interest in the outside world, except as it recalls the decease”.

Concluye Freud postulando que a través del duelo se puede llegar a remplazar el objeto perdido para así liberarse de las ataduras, “in the first place, normal mourning also overcomes the loss of the object while at the same time absorbing all the energies of the ego during the period of existence” (214). En la melancolía la relación entre el objeto perdido y el sujeto se mantiene en complicidad a través de una fidelidad entre ambos. Para el melancólico, remplazar el objeto anhelado y ausente significa necesariamente traicionar la lealtad a tal objeto. Sin embargo, para Freud queda indagar en la necesidad de hacer consciente los traumas reprimidos en el psique del sujeto y elegir un proceso terapéutico por el cual, se reconozca la pérdida y se restituya el objeto ausente. Ya que por el contrario al duelo, en la melancolía se mantiene un estado de interioridad en el cual, se lamenta eternamente la ausencia del objeto designado como irremplazable.

En *La Castañeda y Nadie me verá llorar* la imposibilidad de comprender los sucesos históricos funciona como un punto de partida en la indagación del momento traumático tanto al nivel individual como colectivo, “but it is in this event of this incompressible and in our departure from sense and understanding that our own witnessing may indeed begin to take place” (*Unclaimed*, Caruth 56).

Al no comprender la historia en su totalidad se recrea una búsqueda por los sucesos que conllevan al momento de la pérdida, el trauma y el duelo.

La escritura retoma un valor intrínseco en la exploración de la historia y la memoria con proyectos que proponen una reconciliación del presente con un pasado fracturado. El escritor, dice Carlos Fuentes, “escribe todo lo que la historia no ha dicho o jamás será dicho” (Fuentes, qtd. in Hernández de López 23). Si el escritor no escribe todo será olvidado y si todo es olvidado dejamos de ser. El escritor ha sido elegido para darle voz a la historia no contada y así romper con la complicidad del silencio, “de esta manera, hemos de encontrar nuestra identidad en el presente donde realmente existen el pasado y el futuro”. La representación de la historia unida a la narrativa se refleja a través de la escritura de Cristina Rivera Garza en la cual, Carlos Fuentes destaca que a través de la ficción se establece una unión con el pasado, “la novela de la revolución mexicana en Rulfo y el melodrama de la mujer caída en Rivera Garza - para transformarla en algo nuevo, insólito, pero que sólo existe gracias al poder de la tradición transformada por la imaginación” (*La gran novela*, Fuentes 369). Por medio de una estética literaria se resucitan eventos reales que sin embargo, no se narran en forma de texto histórico. De tal modo, la ficción y la historia se toman de la mano dentro de un mismo discurso que como dice Hayden White en una entrevista con Alfonso Mendiola: “finalmente no creo que podamos describir la realidad o comprometernos con ella sin utilizar un lenguaje figurativo” (369).

En *Nadie me verá llorar* Rivera Garza desarrolla la trama por medio de una reconstrucción de imágenes situadas a través de distintos tiempos y espacios ofreciendo más de un sentido a la realidad. Por medio de la ficción en desarticulación con un diálogo histórico es que se logra ofrecer una perspectiva panorámica del contexto social durante la época del porfiriato. Las múltiples perspectivas expuestas mediante una correlación indirecta con los hechos exponen una realidad inherente y presente a lo largo de la narrativa. En el epígrafe inicial de *Nadie me verá llorar* Antonio Porchia postula tal cuestionamiento a través de una retórica presente a lo largo de la novela, “Vemos por algo que nos ilumina; por algo que no vemos” (Rivera Garza 13). Una imagen modificada por los reflejos y las luces produce una visión distorsionada del cuadro, ofreciendo múltiples representaciones de ese objeto. Se crea una subjetividad dentro del perspectivismo en la cual, el observador resalta los puntos más importantes de la realidad desde su posición ante ella. Con el lente de la cámara se percibe el mundo mediante la perspectiva del sujeto que reconstruye la realidad de acuerdo a su existencia. De igual forma sucede con las narrativas, ya que es por medio de una distorsión de la historiografía que se logra revisitar las voces del pasado. Por lo tanto, es a través del no ver directamente el contexto histórico que se recrea una representación del ambiente y sus personajes dentro de una conciencia individual.

En *Nadie me verá llorar* la historia se presenta parcialmente por medio de la mirada de Joaquín quien bajo el éxtasis de la morfina o tras el lente de la cámara recrea imágenes del pasado y el presente:

El hilo conductor es la mirada y el que conduce la narración es un fotógrafo mexicano de principios del siglo XX, Joaquín Buitrago, empeñado en recorrer la ciudad del dolor [...] con los ojos de una cámara capaz de captar ese dolor en el instante en que se transforma en su propia ausencia. En nada [...] pero a veces por el simple hecho de revelar una apariencia, salva (*La gran novela*, Fuentes 369).

La captura de ese momento en el tiempo edifica la perspectiva del sujeto dentro de la narrativa ya que por medio de la reconstrucción de una imagen se penetra dentro de un espacio íntimo. La angustia infundida en los internos de la Castañeda se manifiesta por medio del elemento visual que permite al espectador adentrar en sus mundos. Es así que la imagen se convierte en un vehículo de información dentro de la novela presentando una narrativa en correlación con las voces del testimonio, “imagínese, este lugar tan lejos de la historia y tan lleno de historia” (*Nadie*, Rivera Garza 38).

La primera oración en *Nadie me verá llorar* inicia con un cuestionamiento de Matilda en “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” invirtiéndolo Joaquín en un “¿Cómo se convierte uno en una loca?” (13). La indagación requiere de un regreso al pasado y la historia contada por medio de la memoria

de Joaquín y Matilda desde una perspectiva fuera del discurso oficial. El testimonio de ambos personajes se presenta de una manera ofusca ya que es a través de una falta de representación exacta que la realidad se va construyendo, “nadie tiene historias que contar” (219). Matilda y Joaquín producen narrativas que a través de una falta de historias esclarecen la imagen de un turbulento periodo bajo el porfiriato y el supuesto proyecto de modernidad. Permanecen ambos siempre ausentes o al margen de las grandes historias que no logran concientizar pero que sin embargo, giran en todo momento alrededor de ellos.

El prostíbulo y el manicomio representan dos espacios en donde se carece de historias oficiales pero que sin embargo, se cuentan relatos personales desacreditados por el estado. En ambos lugares la memoria y el ser se liberan de ataduras sociales. Ahí se forman procesos de creatividad en los cuales, la memoria del individuo se exhibe sin sometimiento a un orden, “el fotógrafo tiene dos espacios preferidos porque en ellos ‘el perro azul de la memoria’ le muerde los tobillos” (20). Dentro del manicomio el recuerdo se desliga de pretensiones con una noción fidedigna de la realidad y una expresión de la voz individual. De tal forma, el hospital psiquiátrico alberga a personas desechadas por una sociedad progresista y moderna. Sin embargo, es dentro de estos espacios que las figuras marginadas se redefinen en su identidad a través de una experiencia producida por la revolución.

La iniciación de Matilda dentro del prostíbulo se convierte en una opción propia alternativa al mundo de la ciencia. De esta forma, los personajes logran

desarrollar un mundo invertido fuera del proyecto de reforma social y por lo tanto, al margen de una civilización moderna. En el manicomio se transforman las reglas de la modernidad, “A pesar de los bombos y platillos con los que don Porfirio había inaugurado la institución, todos sabían que diez años de descuido y una revolución de por medio habían transformado a La Castañeda en el bote de basura de los tiempos modernos y de todos los tiempos por venir.” (29). El hospital psiquiatra se modifica por los internos quienes crean a su vez un mundo de resistencia ante el orden establecido, “El manicomio es una ciudad de juguete” (37). Es así que la idea de lo racional se predispone al sujeto que construye su propia realidad enmarcada por la voz de la experiencia y la memoria. Colocados en la periferia de la urbe, los personajes invierten el espacio de la locura en sitios propicios para la recolección de historias narradas desde las voces del trauma que se niegan a ser enmarcadas dentro de un discurso social.

En *Nadie me verá llorar* el prostíbulo de La Modernidad, de igual forma, pertenece a sujetos subalternos que construyen utopías subjetivas fuera de un tiempo y un espacio. En la Modernidad se acogen las historias de individuos quebrantados por la represión de un estado arbitrario. Las figuras subalternas se apropian de La Modernidad cambiando el orden con uno de acuerdo a sus realidades e historias. Ahí se desenvuelven las narrativas de un remoto pasado y la aflicción ante la pérdida de toda posesión. Libres de cualquier restricción, las prostitutas se expresan mediante la híbrides en el lenguaje propio en el cual,

encuentran un refugio al mundo exterior. Las prostitutas producen diálogos compuestos por neologismos que reformulan nuevos modos de generar relaciones ante la lengua y rompen con las reglas gramaticales. La presentación de personajes dispuestos a derivar las fronteras del lenguaje, las normas sociales y los proyectos científicos caracterizan por excelencia los espacios periféricos, “Mercedes es el tipo de mujer destinada a destruir la reputación profesional de cualquier psiquiatra” (55).

Por ser el prostíbulo un sitio apolítico ante la sociedad, es que se transforma en un lugar idóneo para las discusiones en inconformidad con el gobierno. Las voces del miedo encuentran expresiones para descifrar la realidad desde una noción individual. Se generan largos diálogos sobre la necesidad de un cambio, el despilfarro de los ricos, la avaricia, la violencia y los límites de la injusticia. Se entra en términos con los horrores del pasado que sin embargo, actualmente forman parte de un presente en producción de ciudadanos oprimidos. La propagación del horror se transmite primero mediante el uso de ideologías y posteriormente en el control de cuerpos torturados o exiliados, “La violencia sólo genera terror [...] Entonces hemos estado viviendo en medio del terror muchos años. ¿No le han visto la cara?” (48). El silencio infundido por el horror de una guerra se quebranta con la actuación de figuras activas en la producción de un conocimiento político.

Matilda en La Modernidad toma el sobrenombre de La Diablesa y con él también otra identidad en la cual, encuentra una resistencia al horror del estado,

“Matilda se opuso y, usando la misma voz elocuente que oyó muchas veces en la salita de Mesone, les propinó un discurso improvisado sobre la justicia, sus derechos laborales y la falta de compasión” (172). El prostíbulo manifiesta un mundo de posibilidades infinitas en el cual, se inventan nuevas realidades representadas a través de espectáculos teatrales o bailes. En tal sitio se desarrollan los relatos personales de cada uno con modos alternativos de contar y relacionarse con la historia. Las posibilidades de creación dentro del burdel se diversifican creando en los habitantes un liberalismo y una autonomía, “La Modernidad era un lugar lleno de pasillos donde ningún deseo estaba prohibido [...] todos se sentían libres, locuaces” (181). El retorno al pasado vivifica la identidad de los habitantes mediante la búsqueda del ‘yo’ dentro de realidades subjetivas.

En *Nadie me verá llorar* y *La Castañeda* los espacios de apropiación y creatividad se forman en lugares al margen que albergan a figuras insubordinadas. Las prisiones, los burdeles y los manicomios acogen a sujetos que cargan con traumas históricos. Ambas novelas escritas en el siglo XXI manifiestan una relación con la historia del siglo XX e inclusive con el periodo del colonialismo. Los tiempos históricos coexisten dentro de un discurso político en el cual, las víctimas mantienen una continuidad con la sumisión del estado ya transmutado en nuevas formas de neocolonialismo. Con la modernidad se enmascara la tiranía de una política arbitraria bajo una falsa noción de libertad. Durante el porfiriato se gobierna al pueblo bajo una ley de progreso y orden que



actúa bajo un régimen de censura. Los personajes se sitúan dentro de una política y un estado que controla el espacio de vida y produce a sujetos fracturados por la violencia y el miedo.

### **Conclusión**

En un México contemporáneo en *Nadie me verá llorar* y *La Castañeda* se coloca el dolor de una herida abierta en yuxtaposición con la memoria postergada del pasado. Se vuelve necesario recordar los relatos del sufrimiento ya que en el presente se tornan innegables y recurrentes. El trauma de una memoria regresa al pasado para identificar la fuente del dolor y la esencia que se pierde dentro de ella. De tal manera, se reconoce una existencia, la pertenencia a una historia, a una identidad y el derecho a un futuro distinto. La expresión ya sea corporal o lingüística, funciona como un vehículo de transmisión de ideas que expone los traumas reprimidos de individuos y colectividades. El conflicto interior inicia con la implantación de una política del olvido, que intenta desposeer al sujeto de una memoria. Con las lagunas comienza el desvanecimiento de una memoria, y una contienda contra el tiempo por retener la historia en el presente. El olvido promete una falsa noción de salud que sin embargo, no hace sino prolongar la necesidad de visitar el pasado histórico para entrar en términos con uno mismo. Los personajes sufren una crisis existencial con identidades desplazadas y bajo los abusos de un orden político que permanece impune. El proyecto por olvidar pasivamente u olvidar activamente entra en disputa con la necesidad de recordar todo por parte de los

personajes. De tal manera, se rechaza un eterno estado de melancolía por la pérdida de un objeto que se digna irremplazable y se opta por la posibilidad de un duelo. La pérdida de la familia, la tierra y la historia es a su vez la representación de una orfandad del ciudadano dentro de su propia patria. La presencia del trauma en las obras examinadas manifiesta un golpe no solo a la memoria pero también a las generaciones por venir, ya que éstas se ven afectadas por un legado de violencia y horror político. Es así que el futuro de los personajes decae sobre la conciencia de una historia no amputada por el olvido de la memoria. La necesidad de mantener una lealtad al pasado y al objeto perdido permite llegar a términos con una identidad y una memoria subjetiva. De tal forma, en el post-trauma se entabla una demanda ante nuevas formas de expresión que dan cuenta de la realidad del individuo y de la necesidad de mundos alternativos y no repetitivos que mantienen un vínculo con una memoria histórica.

### Capítulo 3

#### **México y el trauma de su historia en el siglo XXI: Un análisis de *La voluntad y la fortuna* de Carlos Fuentes**

En *La voluntad y la fortuna* (2008) Carlos Fuentes retorna a la historia de México para entrar en diálogo con los traumas del pasado que se manifiestan aún vigentes dentro del siglo XXI. En esta obra Fuentes presenta la problemática irresuelta de un pasado violentado por el imperialismo y la lucha de la independencia mexicana para posteriormente enfrentarse al ímpetu de una dictadura y su revolución. Los eventos históricos marcan un fuerte impacto en la construcción de una identidad nacional. La memoria se remonta a los sucesos históricos creando un estado de conciencia nacional colectivo. Los acontecimientos históricos constituyen la creación de una memoria adolorida por un pasado aún abierto. La guerra por una descolonización e independencia nacional al igual que la revolución mexicana forman parte de una construcción cultural y una memoria que se prolonga dentro del siglo XXI. En *La voluntad y la fortuna* Fuentes traza el trauma histórico al momento del periodo colonial en México con la imposición de una conquista terrenal, corporal y espiritual. De tal modo, el trauma de una nación y su cultura retorna a los eventos del siglo XV con la conquista de la madre patria y su posterior lucha por la liberación. A continuación presentaré un análisis de *La voluntad y la fortuna* en el cual

Fuentes retrocede a la memoria histórica de México para repensar la identidad nacional del ser mexicano ubicado ya dentro del siglo XXI.

En el prelude de *La voluntad y la fortuna* Fuentes presenta la narración desde una cabeza mutilada que, sin embargo, mantiene el recuerdo de su historia en los entornos de un México contemporáneo del siglo XXI. La narración inicia con la cabeza amputada del protagonista Josué Nadal, quien desde una voz en primera persona cuenta su relato desde las profundidades del océano pacífico. La necesidad de contar su historia desde la voz propia del “yo” se sobrepone ante la mutilación y la subyugación del cuerpo desgarrado por la violencia en México. La violenta separación de la cabeza con su organismo físico, al contrario de cumplir con la función de imponer un olvido, muestra un testimonio desde una realidad subjetiva. Con el cerebro separado ya del cuerpo se crea una conciencia social otorgando un énfasis al pensamiento del ser humano desligado del dolor y del miedo.

Al iniciar el prelude, Josué Nadal aclara que el propósito de su escritura es el contar a la humanidad su historia, “Si el sol naciente y la noche moribunda no hablan por mí, no tendré historia. La historia que quiero contarle a los que aún viven” (Fuentes 12). Su narrativa emana de una memoria que busca recobrar las causas que lo han conducido a un estado de dolor y fatalidad. Al repensar su pasado busca comprender su presente y las delimitaciones implicadas dentro de su futuro. El cerebro en desconexión con el cuerpo le otorga una aproximación más clara que le permite reflexionar sobre su vida. Por

medio de una cabeza mutilada y extraviada en las profundidades del océano pacífico, Josué narra los eventos de su vida iniciando con su nacimiento y terminando con su muerte. Su estado post-mortem lo enajena de todo dolor, permitiéndole hablar libremente sin ataduras sociales, “ya no tengo que controlar el equilibrio, la postura, la respiración, el ritmo del corazón. ¿Entro a una realidad desconocida, la que la parte inutilizada del cerebro va a revelarme dentro de poco?” (13). Su estado físico le permite entrar a un mundo nuevo en donde sus inquietudes y cuestionamientos revelan realidades inexploradas. Indiferente al dolor humano, Josué adapta un pensamiento desafiante ante el orden social. Desplazado del terror y la aflicción que lo agobiaba en vida, Josué se propone resolver el misterio de su violenta historia.

Su memoria fluye al ritmo acelerado de su lengua que viéndose libre expresa a su manera la fuente de su sufrimiento:

Esta es la cabeza de Josué, hijo de padres desconocidos, en busca de su cuerpo vivo, el que tuvo en vida, el que palpité de noche y de día, el que todas las mañanas despertó con un proyecto de vida negado, ¡cómo no!, por la imagen del primer espejo de la mañana. Yo, Josué, cuya única preocupación en este instante es no morderse la lengua. Porque aunque la cabeza esté cortada, la lengua busca hablar, liberada al fin, y sólo alcanza a morderse a sí misma, morderse como se muerde una salchicha o

una hamburguesa. Carne somos y a la carne regresamos. ¿Así se dice? ¿Así se ora? Mis ojos sin órbita buscan al mundo (14).

La lengua suelta se mueve al compás de la palabra buscando respuestas a las preguntas silenciadas en vida. Siendo la palabra más ágil y veloz que la lengua, intenta Josué resolver la batalla entre el cuerpo y la mente. Se muerde queriendo hablar más rápido de lo que puede mover la lengua.

Desesperadamente busca la lengua pronunciar las palabras que formulen el relato de su historia. Y sin embargo, la articulación de la palabra se traba aún cuando ya está libre de sujeciones sociales.

De esta manera, la mente retorna al baúl de las memorias reprimidas manteniendo una relación con el pasado. Para Josué recordar el pasado implica volver hacia atrás y recolectar los rastros que lo formaron como sujeto. Es ahí donde se inicia la exploración del 'yo' con una mirada reflexiva hacia el pasado. En el preludio Josué aclara que en las próximas páginas expondrá los detalles de su historia en un intento por descifrar el instante en que quedó condenado al fracaso. Es una adversidad acaso ya predestinada desde antes de su nacimiento. El deseo por rescatar del pasado no ya su cuerpo sino su memoria manifiesta el ímpetu por encontrar una identidad perdida.

Josué inicia su narrativa con una presentación fragmentada de sí mismo, "permítanme presentarme. O más bien dicho: presentar mi cuerpo violentamente separado (esto ya lo saben) de mi cabeza. Hablo de mi cuerpo porque lo he perdido" (17). La primera oración de la novela informa al lector

sobre la falta de una identidad acompañada por la pérdida de un cuerpo quebrantado. Deja claro al lector que las siguientes páginas se dictan mediante su cabeza desprendida de toda masa corporal: “Indico así, de una santa vez, que la narración que sigue la dicta mi cabeza y sólo mi cabeza, toda vez que mi cuerpo, separado de ella ya no es más que un recuerdo: el que aquí sea capaz de consignar y dejar en manos del advertido lector” (17). Así se introduce como autor de su narrativa o mejor dicho como un “autor ficticio” utilizando el término presentado por Gérard Genette.<sup>9</sup>

De acuerdo a Genette el uso de una voz en primera persona permite la anticipación del desarrollo temático en la novela, “the ‘first person’ narrative lends itself better than any other to anticipation, by the very fact of its avowedly retrospective character, which authorizes the narrator to allude to the future and in particular to his present situation” (Genette 67). Josué emplea una voz en primera persona como narrador e intercambia los usos de tiempos verbales para contar de manera fragmentada su historia. En el preludio se refiere a un tiempo en el presente mientras que en la narrativa de su crónica ostenta una noción cognitiva del pasado y del futuro. Al emplear un conocimiento sobre los múltiples espacios temporales, Josué proclama una autoría sobre su propio relato. Es a través de su conocimiento del pasado, el presente y el futuro que advierte al detenido lector acerca de su trágico final, del cual él tiene pleno juicio: “Soy cuerpo. Seré alma” (Fuentes 20).

Al igual que Josué se introduce al personaje de Jericó quien comparte las aflicciones de su compañero al no saber de dónde viene y quién es. A partir del encuentro entre ambos en el colegio se establece una hermandad fortalecida por la experiencia vivida en común. Los une el escepticismo de un pasado desconocido en el cual, se omite la historia familiar. La introducción de Jericó a Josué consiste de un nombre incompleto. Al presentarse Jericó, plantea una duda interna en cuanto a su persona ya que vacila al identificarse: “Jericó. Me llamo Jericó...”. Un momento después divaga ante la exclamación de Josué, “¿Jericó qué?” a lo cual responde con un aire abrupto y desafiante, “Jericó a secas. Sin apellido” (25). Buscando una reafirmación dentro de su propia voz se enfrenta con el eco de ella, revelando una otredad en sí mismo. La parte de su historia que prefiere silenciar o que por otro lado desconoce manifiesta la personalidad de un sujeto producto de la inseguridad y el miedo. Son estos elementos enigmáticos los que unen e identifican al personaje de Josué con Jericó; “Así nos hicimos amigos Jericó y yo. Descubrimos todo lo que teníamos en común” (30). Ambos de origen desconocido, sufren de una elipsis temporal que les impide recordar la infancia. Por lo tanto, reconstruyen sus historias a partir de la juventud en adelante.

La amistad entre ambos se basa en la solidaridad de un sentimiento de orfandad: “Ni tú ni yo teníamos familia. Éramos lo que somos porque fuimos, somos y seremos huérfanos” (43). Josué, al igual que Jericó, entra en un existencialismo que lo lleva a indagar sobre su origen y su desamparo: “¿Qué es



la orfandad? Sin duda no la simple ausencia de padre o madre o familia son la intemperie, el despojo del techo protector por causas a veces atribuibles con claridad al abandono, a la muerte, a la simple indiferencia” (43). La apatía ante la vida o la muerte, al igual que el abandono y el olvido, son la negación de una existencia. Josué, como Jericó, no tiene recuerdos más allá de los años de la juventud, “No recuerdo en qué momento empezó mi vida en la glauca mansión de la calle de Berlín, porque nadie recuerda el momento de mi nacimiento y a falta de otras referencias, nos situamos en el ámbito donde crecimos” (62). La orfandad es lo único real e innegable que se patentiza una y otra vez en la conciencia de ambos personajes. La falta de padres al igual que otros factores atribuibles al desamparo y a la soledad convierte de ellos a figuras marginales.

En ausencia de padre y madre, Josué y Jericó, crecen bajo las doctrinas filosóficas derivadas por Nietzsche y San Agustín. A través de sus lecturas aprenden a cuestionar lo que se da por realidad y a desafiar el orden de la vida, “¿Cuál verdad? / El reconocimiento de la ausencia de cualquier verdad.” (91). Juntos Josué y Jericó meditan sobre la creación del universo, el origen del hombre y la posible existencia de un Dios. Estudian la lucha entre el bien y el mal, entre la paz y la guerra, la vida y la muerte. La formación de ambos se va desarrollando en separación de los padres y en un constante desconcierto sobre un pasado desconocido.

El proyecto de tesis doctoral y su interés por el misterio envuelto en las extremidades del mal conducen a Josué a tomar un curso de práctica forense en

las prisiones. En busca de respuestas penetra el mundo de los muertos en vida o como él mismo lo dice “el sepulcro de los vivos. La casa de los muertos, sí [...] un páramo dentro del páramo, una cueva dentro de otra cueva, un laberinto con muchas entradas y ninguna salida [...] el hoyo negro. La metáfora de nuestra vida encarcelada en el vientre al principio, en la mortaja al final” (119). En la metáfora de la vida, el vientre sujeta al engendro dentro de la madre como lo hará después la infraestructura de una sociedad moderna con sus ciudadanos. Las prisiones forman parte de ese sistema sociopolítico que condiciona a los sujetos a un orden desde el momento de concepción. Fuera del encierro de la matriz, el nuevo ser pasa a formar parte de un nuevo orden dentro de una sociedad organizada. Josué infiltra el espacio de las cárceles para estudiar el control impuesto sobre el cuerpo, la mente y el espíritu de los prisioneros. Elige la prisión como el espacio predilecto para su estudio ya que ahí encuentra los cuerpos huérfanos, los cuerpos del dolor y del olvido.

En sus observaciones Josué describe la prisión como ‘un infierno dentro de un infierno’ porque el mal socaba tanto adentro como afuera. Los confines de la prisión se expanden más allá de las barreras físicas que enclaustran a los presos. El espacio de la cárcel se percibe como el reflejo de una sociedad libre pero igualmente oprimida. Liberado de la opresión penitenciaria, Josué percibe una continuación de lo anterior pero ya fuera de la institución. Percata que las mismas reglas de orden continúan bajo una falsa sensación de libertad. Josué

examina la dinámica entre la prisión y una sociedad libre pero igualmente encarcelada dentro de su mismo orden y progreso.

En la prisión Josué encuentra el albergue de los abandonados y los olvidados que lentamente van perdiendo el recuerdo de sus historias y con ellas todo sentido de identidad. La mayoría de los presos aún niños o entrando en la juventud, llegan al presidio por la extrema pobreza de sus barrios, la falta de un hogar y una violencia desmesurada. Josué agrega: “su única salida... era el crimen o la prostitución” (123). Arrancados de los padres o abandonados por ellos lo cierto es que en la prisión todos comparten una falta de pertenencia, memoria, e identidad.

Albertina pasa a formar parte de ese grupo de jóvenes perdidos. Secuestrada de los baños públicos durante su niñez desaparece sin dejar rastro alguno, “con los bucles cortados, el pelo teñido de negro y una palidez que ya nunca la abandonó en el estupor de no volver a saber quién había sido, sino adiestrada sólo para robar, colarse entre barrotes de seguridad y terminar entre barrotes de cárcel, completamente desorientada para siempre” (124). Condenada al crimen se sitúa entre los presos de la cárcel de San Juan de Aragón quienes al igual que ella omiten de la memoria una infancia. A una muy temprana edad pierde Albertina la familia, el hogar y la inocencia para imponérsele un mundo de crimen y violencia. Sus años de infancia quedan en un baúl enterrado y cubierto por los años de pobreza, delincuencia y abandono en las calles de México y posteriormente tras las celdas de San Juan de Aragón.

La cárcel se convierte en el albergue de los seres más indeseables y excéntricos. Un espacio enclaustrado que consume a los internos haciéndolos suyos. Ahí se intenta borrar huella de toda memoria sometiendo al cuerpo a un estado de tortura, decadencia e inclusive extinción. Las rejas yacen quietas como los grandes colmillos de un animal salvaje que espera devorar a su presa para nunca más dejarla ir. La prisión guarda a sus hijos dentro de un vientre infecundo, incapaz de crear vida. Es una prisión encarcelada dentro de su misma oscuridad, dentro de su misma ruina física. Todo se reduce a espacios sin salidas, sin alternativas, sin esperanza: “humo y luz para una cárcel sin entradas ni salidas, la prisión perfecta, la cárcel dentro de la cárcel dentro de la cárcel. Profusión de escapes: no llevan a ninguna parte. Lo que entre se queda aquí para siempre. Lo vivo muere. Se vuelve excrecencia. Y la excrecencia, ruina” (225). Un sombrío aire de abatimiento invade los confines de una prisión destinada a socavar con el cuerpo y la mente de sus habitantes. Las constantes referencias de cárceles dentro de cárceles aluden a la imposibilidad de un escape en su totalidad. Se instaura un pensamiento en el cual, todos los espacios del hombre residen dentro de una reciprocidad; “¿el mundo es una cárcel? ¿la cárcel es un mundo?”. En ambos se remite a una falta de voluntad y a un destino predeterminado. Se postula si acaso, ¿Son la cárcel, la tierra y el infierno un mismo lugar? El humo que reside en la oscuridad de la prisión se simula al abismo de las tinieblas. En ambos espacios se condena a la presa a

una cadena perpetua de dolor y agonía. Bajo la intimidación y el horror se mantiene a los prisioneros en un constante abatimiento por la sobrevivencia.

La estructura de la prisión se caracteriza sobre todo por la construcción de una piscina de cemento en la cual, de manera horribla, se tortura a los cautivos ante la atenta mirada del guardia espectador:

Cuatro chorros de agua se soltaron de lo alto de los costados de la alberca-prisión, apabullando los cuerpos y las cabezas de los niños y jóvenes atrapados en este hoyo, entre el griterío que era salvaje, alegre, agónico, sorpresivo, bajo ese aguacero de líquidos bastos, turbios, encauzados hasta aquí desde un río muerto que salía a la vida para avasallar a los niños y jóvenes que rápidamente sobrenadaban, agitaban los brazos, movían las cabezas, gritaban, lloraban (125).

La cárcel de San Juan de Aragón, más allá de ser un centro de rehabilitación o retención, funciona como un mecanismo de violenta opresión. Las víctimas hablan, gritan y enmudecen entre los chorros de agua disparada a toda presión. El cuerpo en agonía por la ferocidad de las aguas implacables, intenta sostener un equilibrio que lo lleve a la salvación. Los más jóvenes e inocentes son los primeros en sumergirse al fondo de la alberca-prisión. Sufren una lenta muerte los más débiles mientras los mayores luchan en agonía por la sobrevivencia: “ascendían las aguas y notaba, en la confusión, que mientras algunos niños nadaban, otros, los menores, es cierto, se hundían, quedaban atrapados y se

ahogaban con un alarido a la vez personal y colectivo (125). Los sobrevivientes se convierten en testigos de la muerte del 'otro' con menos suerte que ellos, testigos acaso de su propio destino.

Dentro de la alberca-prisión se aniquila la persistencia de cualquier ideología por medio de la supresión del cuerpo expuesto al dolor. Es el cuerpo víctima de un terror psicológico y físico interiorizado en los prisioneros. De tal forma, se usan la tortura y la muerte como métodos de control en los confines de San Juan de Aragón. La indiferente mirada del guardia con las víctimas muestra una normalización ante la agresión. Después de presenciar Josué el sacrificio de los niños ahogados le pregunta al guardia la finalidad de tal acto, a lo cual responde "así controlamos el exceso de la población penitenciaria" (125). Resulta la piscina un eficaz método para deshacerse de los cuerpos inservibles y albergar así nuevos cuerpos. Cuerpos jóvenes que la prisión irá consumiendo y amoldando a su manera. Cuerpos que ya no puedan representar una amenaza para la sociedad y su ideología. En otras palabras, cuerpos muertos incapaces de actuar o pensar y por lo tanto, cuerpos homogéneos en su inercia. Es así que se somete a las nuevas generaciones a un estado de apatía suscitada por el miedo y la violencia.

La juventud representa una amenaza para el orden y el poder, cosa que Josué intenta comprender, "Me dijo que yo era muy joven pero quizás no acababa de entender una cosa. ¿Qué? Que la juventud consiste en atreverse. Envejecer es perder la audacia" (208). Por esa razón, la vida y la muerte se

juegan al azar tanto dentro como fuera de la prisión. Los jóvenes novelescos emprenden la lucha por los derechos humanos, por la libertad, por la igualdad, por una vida sin miedo a la violencia o por otra parte, la muerte como salida a un mundo de injusticias y dolor: “¿Se nos acabó la vida antes que la juventud? ¿En qué momento?” (518). Dentro de ese mundo juvenil la maldad y la avaricia son un constante. La lucha de las nuevas generaciones por una sobrevivencia se pierde en la incertidumbre de un porvenir desconocido.

En *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag examina la representación del dolor desatado frente a la mirada de un espectador que se aleja de la realidad del otro. Sontag arguye que el sufrimiento ajeno se transforma en un espectáculo a la distancia en el cual, se forja una desconexión emotiva con la víctima. El distanciamiento del uno y el otro releva una apatía y una indiferencia ante los actos de violencia. La repetición del dolor se neutraliza en el espectador que ignora o escoge no ver lo que sucede a su alrededor:

Some of the reproaches made against images of atrocity are not different from characterization of sight itself. Sight is effortless; sight requires spatial distance; sight can be turned off (we have lids on our eyes, we do not have doors on our ears). The very qualities that made the ancient Greek philosophers consider sight the most excellent, the noblest of the senses are now associated with a deficit (Sontag 118).

La mirada denota un déficit en los que presencian las atrocidades de la prisión e ignoran lo que sucede ahí dentro. El guardia-espectador de los abusos rompe todo vínculo con la víctima. Omite así de la memoria los horrores presenciados y facilita su continuación.

Las torturas de los prisioneros en la cárcel Aragón quedan impunes sin un cuestionamiento ante tales actos de crueldad. Dentro de la prisión no hay juicio, todos son culpables, todos son responsables de su propia suerte: “Por aquí pasan muchos inocentes [...] Había visto a los niños de la piscina. No debían condenarse para siempre” (Fuentes 313). Todos llegan por medio de distintas circunstancias para quedarse por un tiempo indefinido y bajo extremas condiciones de vida. Dentro del presidio surge el reconocimiento de voces inocentes que pagan violenta e injustamente por crímenes otorgados:

Las cárceles de México, de Brasil, de Colombia, de Perú, ya no tienen espacio para los criminales. Los sueltan luego luego para que entren los nuevos malhechores. Es el cuento de nunca acabar. Criminales reincidentes. Detenidos sin juicio. Defensa imposible. Abogados mal pagados incapaces de defender a los inocentes. Jueces muertos de miedo. Jueces improvisados. Tribunales sin capacidad de trabajo. Testimonios falsos. Ninguna consistencia. Ninguna consistencia... (508-509).

De tal forma, en la prisión se entabla una fusión de sujetos con distintos historiales que sin embargo, comparten una misma estadía. Los inocentes se



mezclan con los criminales y viceversa sin recibir una justa representación legal. Los culpables, en cambio, salen inocentes y los inocentes se quedan culpables. No hay justicia ni consistencia tras las celdas de San Juan de Aragón.

En los penales los espectadores de las torturas se hacen cómplices al convertirse en observadores pasivos. Las repetidas escenas de violencia se neutralizan y se aceptan a tal grado que los perpetradores cometen las torturas de forma mecánica. Los guardias de seguridad establecen fronteras entre ellos mismos y los prisioneros facilitando así los procesos de ejecución y martirio: “me dijo que la población carcelaria era gente quejosa y estúpida que no sabía qué hacer con la libertad” (500). En la cárcel de San Juan de Aragón, los prisioneros se convierten en objeto de la mirada del espectador. La agresión contra los reclusos se normaliza en el vigilante habituado a los gritos de socorro que socavan el presidio. Las víctimas se transforman en presas fáciles ante la atenta mirada de un espectador pasivo. Dentro de la prisión Josué compara el mundo de afuera con el que percibe y concluye que ambos mundos son parecidos. Tanto afuera como adentro persevera un individualismo egoísta en el cual, el sujeto se hace inmune al dolor ajeno.

Susan Sontag arguye que la modernidad imbuida dentro de su progreso se convierte en un fácil móvil para propagación del horror: “The argument that modern life consists of a diet of horrors by which we are corrupted and to which we gradually become habituated is a founding idea of the critique of modernity—the critique being almost as old as modernity itself” (Sontag 106). Las prisiones

forman parte de una vida moderna a la cual, la sociedad cómodamente se habitúa. Lo que sucede ahí dentro se normaliza al ritmo de una vida cotidiana. La corrupción y el terror de la prisión se repiten hasta el grado de formar parte de una sociedad normativa. De tal manera, la violencia se transforma en un producto más del consumo diario. Algo que se ve del día a día y que crea un cinismo social ante una cruda realidad. De tal modo, se justifica la violencia contra todo aquel que represente una amenaza para el 'bien estar' de la sociedad.

En *Regarding the Pain of Others* Sontag argumenta que dentro de un mundo moderno se evidencia una cínica irreverencia ante las imágenes de horror: "Citizens of modernity, consumers of violence as spectacle, adepts of proximity without risk, are schooled to be cynical about the possibility of sincerity. Some people will do anything to keep themselves from being moved. How much easier, from one's chair, far from danger, to claim the position of superiority" (11). La violencia se transforma en un espectáculo público para los ciudadanos de una sociedad moderna que intentan de toda forma alejarse del riesgo. La facilidad con que se desconectan los sujetos del peligro ajeno ayuda a propagar la perpetuación del mal. A los ciudadanos se les enseña a soportar las desgracias, a convertirse inmunes a las imágenes grotescas, y a cultivar un cierto individualismo: "eso implicaba la mirada, a la vez indiferente y oscura, del carcelero" (Fuentes 123). Es ahí donde surge un desinterés al igual que una negación por la realidad del otro.

Al entrar al penal Josué se convierte en un nuevo espectador que desde una tercera posición analiza tanto el papel del guardia como el de los rehenes. Al igual que el guardia, Josué se sitúa fuera del espacio de los prisioneros. Sin embargo, su personaje adopta una mirada analítica ante el desarrollo de los acontecimientos que marcan el final de cada uno de sus personajes. Josué observa el habitual rol del guardia y del preso para luego cuestionar el supuesto orden que se establece dentro de la institución. Examina el mal trato físico y mental al que se les somete frívolamente bajo un proceso de deshumanización. Ante lo que observa, Josué comienza a cuestionar la veracidad de las fronteras físicas y espaciales. Fronteras primero construidas a través de bases imaginarias y después concretadas en lo real. Se pregunta, ¿qué tan distinto es el preso del guardia? o en todo caso, ¿qué tan distinto es el preso del hombre libre?. En todos los espacios se ejerce una violencia que aunque distinta en su forma, sigue siendo violencia. Tanto dentro como fuera de las instituciones se presencia un miedo y una intimidación a las figuras en poder. En su tesis doctoral sobre las prisiones Josué critica a una sociedad progresista y moderna que se adapta hipócritamente al terror social.

En la prisión se aniquila el reconocimiento de historias personales mediante una enajenación al pasado. A través de la violencia arremetida contra el cuerpo se pretende instaurar lagunas mentales que bloqueen la retención de una memoria. La intimidación psicológica propone establecer una parálisis mental en los espectadores. Las heridas no cicatrizadas se van cubriendo por

otras nuevas. De tal modo, se va generando una memoria reprimida en su derecho a una realidad. A los sobrevivientes de San Juan de Aragón, como a Jericó y Josué, se les roba no solo de una historia, un pasado, una familia y un sentido de pertenencia, sino también de una juventud, una libertad, una identidad, una memoria, un presente y un futuro.

Para muchos jóvenes en la prisión de Aragón, al igual que para Josué y Jericó, el trauma de una infancia represiva y en ocasiones inexistente, retorna a ellos en la madurez. Así sucede con la niña Albertina secuestrada de los baños públicos. El día del secuestro se le robó de una identidad, en el momento que salió de los baños como niño con sus bucles cortados para jamás volver a ser Albertina. Poco sabía que llegaría tiempo después como criminal a San Juan de Aragón para intentar entender en qué momento se perdió en el crimen. Las historias de sus pasados son vagas y remotas pero no obstante fundamentales para ellos que constantemente retornan a la búsqueda de ellas. A través del tiempo los jóvenes se ven conmovidos por ir en busca de las piezas perdidas que reconstruyan sus realidades.

El trauma de la historia y el origen de Josué, vuelve a él con la revelación de un pasado ausentado. La trama de su niñez se desenvuelve ya después de muerto con el permiso que se le concede para regresar a la tierra y terminar de contar su relato: “Yo, Josué, que vivo en otra dimensión, puedo continuar la historia suspendida y pedir la ayuda de uno de mis nuevos amigos, Ezequiel [...] le pedí que me prestara unas alas para sobrevolar al mundo y así proseguir mi

relato interrumpido [...] Ezequiel me agarró del cogote y luego me soltó al vacío” (160). De nuevo en la tierra, Josué prosigue con las crónicas de su desafortunado final. Después de ser arrojado por el profeta Ezequiel, cae contra una lápida con la escritura “La Antigua Concepción” (165) y en letras diminutas “Nació y Murió sin Fecha”<sup>10</sup>. Ahí se inicia el descubrimiento de su pasado envuelto por el misterio. A partir de ese momento Josué entabla un diálogo íntimo con La Antigua Concepción; bautizada al nacer como la Inmaculada Concepción de María y después conocida simplemente como “Concha”. La Antigua Concepción se casaría tiempo después con Maximiliano Monroy y cambiaría su nombre a Concepción Martínez de Monroy. Es así que La Antigua Concepción sirve como voz narradora al revelar la historia desconocida de Josué.

De ella se sabe mucho, pero paradójicamente se sabe poco. Por su propia voz se sabe que nace alrededor del año 1904, por los tiempos de la Revolución mexicana, durante un periodo de gran inestabilidad social y política. Ese periodo es también el de las elecciones presidenciales con la re-elección de antemano sabida del general Porfirio Díaz, por un periodo constitucional de 1904-1910. Así inicia su historia La Antigua Concepción:

Yo nací en 1904, siete años antes de que fuera presidente don Francisco Madero, Apóstol de la Revolución, muerto a traición por el usurpador Victoriano Huerta en 1913. Igual que Allende y el traidorzuelo Pinochet con voz de marica. Yo tenía trece años

cuando se promulgó la Constitución. Dieciocho, cuando era presidente mi general Álvaro Obregón, el manco que perdió el brazo en Celaya dándole en la madre a Pancho Villa y diecinueve cuando mataron a traición a Villa y sólo quince cuando mataron a traición a Emiliano Zapata y cumplí veinticuatro cuando un mocho se despachó a Obregón de un balazo en la cabeza mientras el general comía totopos en un restaurante del sur de la capital. ¡Más totopos! Fueron, sus finales memorables palabras. Yo me casé con mi marido el general Maximiliano Monroy porque sabía que a él no me lo iban a matar porque él era de los meros hombres que inventaron la Revolución, los que dispararon primero y averiguaron después (168).

Irónicamente, el pasado de Josué se introduce a través de la presencia de La Antigua Concepción, quien se ve íntimamente vinculada en nacimiento y memoria a los tiempos de la Revolución Mexicana. De tal modo, el pasado de Josué se desenvuelve a través de la figura de La Antigua Concepción y su representación histórica. Así se inicia la narración por una sobrevivencia dentro del caos sociopolítico del país en el siglo XX y sus estragos en el XXI. A través de su relato, La Antigua Concepción, revela la implicación de un pasado histórico en la narrativa de Josué.

La Antigua Concepción hace un recorrido al pasado en el cual, lentamente, va tejiendo los lazos sueltos de relatos intercalados. El origen de

Josué es producto de un pasado violentado y silenciado a lo largo de los años. El retorno de su memoria se ve fuertemente unido al de la historia de la revolución. La Antigua Concepción devela de qué forma la nación y su política se mete en los hogares para hacer y deshacer hasta finalmente transformarse en el padre y la madre de todos.

A una muy temprana edad, Maximiliano Monroy, de treinta años mayor, deja impregnada a La Antigua Concepción con el primero de sus hijos: Max Monroy. Éste, a su vez, saldría avaricioso y astuto, sin remordimiento alguno. Los hijos de Max Monroy no tendrían su apellido y con eso, se plantearía un nuevo inicio desvinculado con la herencia del poder y la ambición. Para la Antigua Concepción, su esposo Maximiliano Monroy, encarna todas las etapas importantes de la historia de México, “Te cuento esto para que conozcas lo que está enterrado aquí conmigo: la historia del país, nuestro pasado que encarnó mi marido el general Maximiliano Monroy, actor de todas las etapas de esta tragicomedia nacional, la guerra civil que duró veinte años y nos costó un millón de vidas no tanto en el campo de batalla sino en las balaceras de cantina” (169). Maximiliano Monroy vive y protagoniza en la Revolución Mexicana así como también lo hará años después su hijo Max Monroy en la post-revolución. Su personaje perdura los eventos históricos del siglo XX y su presencia se prolonga hasta mucho después. Así como luchó al lado de Villa, lo hizo también con Obregón, Carranza, Calles y Cárdenas: “Ahora, seguía hablando para contarme que su marido el general era un verdadero saltimbanqui revolucionario que lo

mismo sirvió a Villa que a Obregón, a Obregón que a Carranza, a Carranza que a Calles, a Calles que a Cárdenas” (171). La Antigua Concepción ha visto como el miedo al poder es más fuerte que la voluntad. Ella toma una perspectiva realista y pesimista de la vida en la cual, la sobrevivencia recae en el más hábil y sagaz. Su mirada desilusionada se acopla a un estado de vida en constante emergencia social, “Tú no te hagas ilusiones. Nomás trata de anticiparte tantito a las catástrofes” (174). Ella le enseña a su hijo que todo recae en adelantarse y prevenirse al caos de antemano.

La Antigua Concepción cuenta que después de una revolución se presencian las secuelas; “Nomás te cuento. De una revolución se sale muy listo o se sale muy pendejo, pero nunca se sale indemne. Mi marido salió de a tiro pendejo” (168). Para la Antigua Concepción todo ha sido una traición, una mentira y una crueldad. De la revolución no se ha ganado pero se ha engañado y su esposo es una representación de eso. La Antigua Concepción denota ese evento como una de las peores cuentas de México, la traición más grande de todas; la mentira disfrazada de la verdad. Maximiliano Monroy estuvo en la revolución y en lo que quedó de ella:

Protagonizó la penúltima revuelta militar en 1936 creo que nomás por pura costumbre de andar siempre sublevado. De a tiro idiota, te digo. No se percató de que los tiempos habían cambiado, la revolución se iba a volver institución, los guerrilleros se iban a bajar del caballo para subirse al Cadillac, no había más reforma agraria



que la venta de lotes residenciales en Las Lomas, la libertad del trabajo acabaría con los obreros sindicalizados al mando de líderes sinvergüenzas, la libertad de prensa sería dispensada por un monopolio del papel concentrado por nuestro compadre Artemio Cruz, ¡épocas heroicas, chamaco!, el que no transa no avanza (168).

La Antigua Concepción habla de años de un vasto desplazamiento de fortunas y un mundo patriarcal de haciendas y peonaje que cambia en su forma más no en su origen después de la revolución. Discierne sobre el comienzo de un siglo XX que se extendería por un largo plazo y en el cual las tierras pasarían de manos del clero a manos de los terratenientes: “y a los propietarios originales, los campesinos, trompetilla y a chingar a su madre, mozuelo: tengan su reforma agraria” (169). Parfraseando a Paz, los “chingados” se quedarían “chingados”, y las reformas se transformarían en la venta de lotes selectos y las regalías de tierras infértiles para los campesinos. Se quedarían esperando unos años más a que llegara la revolución. La Antigua Concepción advierte que con el tiempo ésta tomaba más forma de institución que de revolución. Se acabó la revolución y unos cuantos quedaron conformes mientras que la gran mayoría continuaron sin ver llegar su triunfo. La Antigua Concepción declara que los revolucionarios abandonaron los caballos por los Cadillac y los problemas de los obreros recayeron en manos de sindicatos sin escrúpulos.

Para La Antigua Concepción sólo pueden existir dos reglas para el bienestar individual: “Son las dos reglas de la Antigua Concepción. He dicho. Hazte poderoso por tu cuenta y manda a la chingada a los aduladores. He dicho (171). Para ella el sistema es una farsa y se tiene que entrar a él como tal, “Tú nomás trata de anticiparte. Sigue mi ejemplo. Hay que crear poderes económicos previos a las decisiones del gobierno”. Con tal pensamiento en mente llega La Antigua Concepción a meterse en el negocio del comercio nacional: “me adelanté a la industrialización que pudo tener lugar gracias al petróleo nacionalizado y a la mano de obra campesina liberada por la reforma agraria” (173). De tal forma, siguió acoplándose a los nuevos tiempos por venir para que así el sistema cumpliera siempre con sus antojos personales. Así lo hace por mucho tiempo hasta que un día decide pasarle todo su poder económico a su único hijo legítimo, Max Monroy, “Mira, fue entonces que yo me retiré a mi puesto en la barrera de primera fila y le pasé los trastes a mi único hijo, Max Monroy” (174). Max Monroy hereda de su madre una inmensa fortuna que él con el tiempo se encargaría de multiplicar. Max encarna de la Antigua Concepción y de su padre Maximiliano Monroy la avaricia insaciable por la acumulación de bienes materiales.

Con los años Josué llega a trabajar en la empresa del hijo de la Antigua Concepción: “señora le dije, voy a trabajar en la oficina de Max Monroy. De su hijo señora...” (214). A lo cual, ella le anticipa en su dialogo post-mortem: “Si vas a trabajar con mi hijo, mejor pon mucho ojo. Max Monroy es mi heredero.

Es un ser de otra estirpe. De la mía. Los millonarios de antes son unos pordioseros al lado de Max Monroy. Fijate, los conocí a todos. Se hicieron ricos gracias a la revolución, que los elevó de la nada abriéndoles oportunidades que antes les negaban a los de abajo” (214). Es así que La Antigua Concepción le advierte a Josué sobre los riesgos de trabajar en la empresa de su hijo. Adentrar en la empresa de Max Monroy es entregarse al mundo del capitalismo.

La Antigua Concepción cuenta que el nacimiento de Max Monroy se data a inicios del siglo XX con la herencia de una memoria desgarrada:

Y aunque Max Monroy sólo tenga ochenta y tantos años, es como si encarnara dos milenios por ser tan sabio y chingón aunque sea mi hijo y lo es porque de su padre por fortuna no heredó nada sino la vaga memoria de un país destrozado por su propia épica, chamaco, de eso no se puede vivir para siempre, digo de la épica, y en México lo épico de la revolución lo justificó todo, el progreso y el atraso, la construcción y la corrupción, la paz y la política. Todo en nombre de la revolución. Hasta que la matanza de Tlatelolco dejó encuerada a la revolución. Encuerada pero cagando sangre, cómo no (217).

Con su nacimiento por los años de la revolución, Max Monroy hereda la memoria de un país adolorido por los sucesos de la guerra. Su padre, Maximiliano Monroy, había participado en la revolución mexicana. Max hereda de su padre y madre la vaga memoria de un país desgarrado por viejos y profundos rencores.

Tiempo después de 1915, se conserva la viva memoria de una generación lacerada por el horror y el dolor de una guerra sin fin. La promesa de un México benefactor hacia sus hijos nunca llega a consumarse. Por el contrario, el sufrimiento de las generaciones anteriores se pasa a sus futuros descendientes. La Antigua Concepción traza el dolor de una generación degenerada hasta la matanza colectiva de personas inocentes en el año de 1968 en Tlatelolco. Habla de una lucha por un cambio después de la revolución, una lucha que se transforma en un legado épico y que mantiene a las masas en una constante espera y esperanza.

Las generaciones póstumas a los eventos se enfrentan con una post-memoria heredada después de la Revolución Mexicana. Aunque no viven ese periodo histórico, se percibe una fuerte conexión entre el presente y el pasado traumático de la guerra. Esa memoria post-traumática de inicios del siglo XX no se llega a concientizar cuando ya se ve cubierta por nuevas formas de violencia. Es de tal forma, que aún no se alcanzan a procesar los sucesos de hace cien años, cuando la memoria de los personajes ya se ve saturada por emergentes vehículos de violencia modernizada. La Antigua Concepción discurre sobre las distintas formas de violencia que van desde las agresiones físicas hasta las psicológicas, como es el caso del horror económico que ataca y consume a los personajes. La Antigua Concepción habla de una era agravada por el porfiriato, la revolución y la post-revolución. Algunos de los temas que abarca durante esos eventos son los de las desapariciones, las violaciones, las torturas, el

narco-trafico, y las innumerables matanzas que asechan a un México cada vez más 'moderno'.

Max Monroy, el hijo de La Antigua Concepción y de Maximiliano Monroy, representa una continuidad con los ideales del progreso y la modernidad implantada en México durante la dictadura de Porfirio Díaz. Max construye un imperio en el negocio de la industria y el comercio. Un imperio dentro del cual, todo se justifica con la finalidad de alcanzar el supuesto progreso del pueblo. Josué y Jericó, cada vez mas escépticos sobre ese progreso liderado por la industria, ponen en tela de juicio el plan de desarrollo social concretado por las clases elitistas; “¿Te parece legítimo que sean los viejos los que controlan todo, el poder, el dinero, la obediencia? ¿Cómo?” (285). Jericó denota que con la modernización y el consumo crece también la miseria y la violencia. El mundo utópico de Max en el siglo XXI, al igual que el de Porfirio Díaz en el XX, no tiene lugar para los marginados que navegan como espectros dentro de la modernidad.

En *El horror económico*, Viviane Forrester articula un diálogo sobre la emergencia y subsistencia de una civilización en la cual, sólo unos pocos toman función activa dentro del control de la economía. Forrester postula el cuestionamiento de cómo es que se ha llegado a un estado de inmensa desigualdad entre los que tienen y los que no tienen poder y riquezas. La autora da cuenta de la fabricación de un discurso que suprime a todos los demás. En otras palabras, una voz que ahoga cualquier otra que no entre dentro de su

razonamiento. Forrester habla de sujetos olvidados en vida, condenados a un silencio y a una falta de poder:

¿Cómo llegamos a semejante amnesia, a esta memoria lacónica, al olvido del presente? ¿Qué sucedió para que reinen hoy semejante impotencia de un lado y dominación del otro; la aceptación generalizada de ambas; semejante hiato? No hay lucha alguna, salvo la que reivindica un espacio creciente para una economía de mercado, si no triunfante al menos omnipotente, y que por cierto posee una lógica propia a la cual no se enfrenta ninguna otra. Todos parecen participar del mismo campo, considerar que el estado actual de las cosas es el único natural, que el punto al que ha llegado la Historia es el que todos esperaban (Forrester 25).

No sólo se impone una aceptación de un poder absoluto sino también su normalización. Forrester analiza esa dispersión de violencia regularizada dentro de una atmósfera totalitaria que invade todos los espacios. La crítica da cuenta de una gran desigualdad que se ha venido repitiendo a lo largo de la historia. Habla de una violencia agazapada por una creciente economía de mercado. Forrester atribuye el olvido del presente a una memoria lacónica del pasado. Ante una falta de historia, se presenta la problemática de lagunas que impiden cualquier análisis o reflexión social. De acuerdo a la autora, a una falta de historia se le atribuye también una falta de memoria. Es así que ante tal olvido,

se propaga la repetición de los grandes problemas del pasado. Con la amputación de un pasado se mutila también la posibilidad de un pensamiento crítico y un cambio social. Para Forrester es a través del reconocimiento de una memoria y un acceso a la verdadera historia que se inicia la larga jornada hacia un futuro distinto: “Después de descartar las versiones engañosas, las percepciones artificiales, los simulacros impuestos, podremos abordar los problemas verdaderos que nos afligen [...] A partir de ahí – sólo de ahí – se podrá luchar contra un destino. Por un destino. Adquirir o recuperar la capacidad de conducir ese destino, aun padeciéndolo y aunque fuera desastroso” (64). Para Forrester, es únicamente a través de una sinceridad con el pasado que se puede forjar un mejor futuro.

Max Monroy ha intentado continuamente borrar toda huella de un dolor, de una herida, de un pasado. Ha pretendido tapar las huellas del ayer y sus problemas mediante un consumismo. Ha dominado y controlado a las masas bajo un falso espejismo de libertad, de consciencia y de autonomía. Max Monroy ha ido siempre por delante de su tiempo, ha sabido abrir heridas para luego cerrarlas a su manera: “no hiere a nadie sin hacerle creer que él mismo cerrará la herida. Y a veces, dando a entender, si así le conviene, que la herida jamás cerrará” (Fuentes 306). En su camino ha infligido daños que perduran tanto en el cuerpo como en la memoria. Sus intereses personales se han antepuesto siempre ante el porvenir de todos los demás, aunque así no lo

demuestre. Max Monroy, ha enterrado el pasado y con él la posibilidad de un futuro. Ha hecho creer a las masas que el presente es el futuro y el destino.

La fortuna de Max aunque multiplicada por su sagacidad, fue heredada de su madre y padre:

Fortuna de Max: primero reparto agrario; segundo, propiedad comunal; tercero, minifundio: cuarto, ejidatarios sin crédito o maquinaria, sometidos a la ley del mercado, sin protección y ni quinto – y no hay malo –, fuga campesina a la industria, creación de mercado interno, saturación de la demanda, desigualdad, desempleo, fuga de brazos a Estados Unidos, dinero devuelto por el trabajador a sus viejas comunidades, explosión del consumo barato (337).

Max construye una fortuna por encima de la anteriormente heredada. Igual que el padre en la revolución mexicana, Max maximiza sus ganancias favoreciendo sus intereses. Dentro de una generación post-revolucionaria, Max atrae a las masas a un consumismo insaciable que, no satisfecho con la compra y venta, ofrece crédito a bajos pagos e intereses altos. Max cree en una política de distracción nacional en la cual el ciudadano no tiene que pensar en el presente, el pasado o el futuro porque todo se le ha pensado de antemano. Se le promete y se le ofrece la felicidad a cambio de una falta de consciencia, de historia y de memoria. Se le apacigua en los momentos de desesperación con un simple espectáculo, “cumpliendo las órdenes del Señor Presidente, ¿tú me entiendes?,



preparando los festejos que tanto le importan a él para distraer, para engañar, para teparle el ojo al macho, Josué, sin darse cuenta de que aquí tenemos una fuerza gigantesca de acción, de gente harta, desamparada, desesperada, dispuesta a todo..." (359). Max Monroy colabora en borrar todo sentido de conciencia dentro de un país atrasado en parte por su propia épica. El interés por parte de Max Monroy radica en aumentar su capital y con él su poder, "y todo ello sin referencia a la realidad histórica y política" (420).

A lo largo de la novela las historias de los personajes se unen mediante la figura siempre presente de Max Monroy. Miguel Aparecido es uno de los prisioneros en la cárcel de Aragón cuya vida se ve íntimamente ligada al magnate empresario. Su historia lentamente va revelando su injusta instancia tras las rejas por orden del poderoso Max Monroy. Miguel Aparecido atestigua como los intereses individuales se anteponen siempre ante las necesidades colectivas. Critica a La Antigua Concepción, quien al igual que Max, justifica sus acciones arguyendo siempre por el bien estar general de la nación. Miguel vuelve al evento de la revolución para reflexionar sobre la repetición del engaño y la mentira a través de la historia:

Y oye, nunca para beneficio de ella, sino a favor de "la revolución", de la entelequia que ella creía promover asociando su voluntad a su fortuna. Así eran ellos – creo que suspiró Miguel Aparecido –. Así construyeron nuestro país. Diciéndose: si es bueno para mí, es bueno para México. Dime, ¿qué conciencia no se salva si repite

este credo hasta creerse su propia mentira? ¿No es esta la gran mentira mexicana: robo, mato, encarcelo, amaso una fortuna y lo hago en el nombre de la patria, mi beneficio es el de la nación y en consecuencia la nación debe agradecerme mi rapiña? (421).

Con suma aversión Miguel reprocha la acumulación de tierras y ganancias adquiridas por La Antigua Concepción; las que después pasan a manos de su hijo Max Monroy. Miguel recalca sobre todo la voracidad con la cual adquieren propiedades y fundan riquezas. Examina también la evolución en la producción de fortunas: primero en los padres con las tierras y después en el hijo con las corporaciones. Esa transición de acumulación de bienes se moderniza en Max Monroy con la venta de móviles con dispositivos de internet, música, juegos, fotos, videos, mensajes, etc. Es de tal forma, que en la generación de Max cambia la orientación de las riquezas dentro de una nueva era; mas no los fines. Mediante un imperio privado pretende Max vender a las masas el sueño de un reino colectivo: “adquirir propiedades, sumar suelo, como si ya adivinase el momento en que las grandes fortunas no dependieron más de ser dueños de la tierra, sino luego de las fabricas y ahora de las comunicaciones” (421).

Max Monroy compró, y chantajeó a caciques y políticos corruptos con el plan de adueñarse de todo a su alrededor. Se metía en los hogares y en las mentes para robar con el pretexto de crear, paradójamente, una nación. Max Monroy se inmiscuye con los revolucionarios sin llegar a consumir la revolución

en sí. Aprende de la madre y de generaciones anteriores a mantener al pueblo bajo la fantasía de un futuro:

Entendió la lección de su madre: había que convertirse en revolucionarios sin revolución. ¿De qué se espantan? La clase media ganó la revolución igual que en Francia, igual que en Estados Unidos. No hay revolución sin clase media y México no fue excepción. La revolución que excluye a la clase media no es una revolución proletaria. Es una dictadura “del proletariado”. En México los héroes murieron jóvenes. Los sobrevivientes se hicieron viejos y se hicieron ricos. Max Monroy compró, sugirió, insinuó, amenazó, y también construyó y supo por dónde caminar. Adivinó el futuro más pronto que los demás y engañó a los demás haciéndoles creer que el presente era el futuro (474).

Para los jóvenes de la novela, la revolución sin la participación de una clase media no es una revolución. Las revoluciones tienen que surgir no de las elites sino de los proletariados y sus ideales. Los personajes se ubican en un periodo de post-revolución sobrellevando la continuación de una extrema violencia y opresión. Las formas de violencia han retenido su origen de dispersión en el siglo XX y a la vez han evolucionado con la era de la modernidad en el XXI. Cien años después de la revolución muere el protagonista de la novela, Josué Nadal, decapitado brutalmente por un machete en el océano pacífico mientras que su amigo Jericó termina animalizado y derrotado por la ambición: “su cuerpo

se veía grotesco, alargado, en perspectiva deforme [...] como si cuanto en él latiese, tripas y testículos, corazón y caparazón, se concentrase en una monstruosa y agresiva cabeza que era víscera, cojón, uña y sangre de animal que avanzaba sobre el lecho a cuatro patas” (446). El destino de ambos ha sido atacado por el capitalismo, el miedo, la inseguridad y la violencia dentro de las ciudades (d)olientes, punzantes de México.

La promesa de una nación inherentemente demócrata se convierte en sólo eso, en una promesa. La violencia cada vez más dominante y creciente toma control de una sociedad auspiciada por el crimen, “Hoy, Josué, el gran drama de México es que el crimen ha sustituido al Estado. El Estado desmantelado por la democracia cede hoy su poder al crimen auspiciado por la democracia” (507). El crimen infiltra y rige todos los espacios privados y públicos de la nación. Los guardias carcelarios y los policías vestidos de azul se confunden con los criminales. Se torna indistinguible si son falsos policías o simplemente policías reales uniformados para el crimen. Lo mismo sucede con los políticos y los empresarios jefes de grandes compañías que de igual manera se inmiscuyen en el mundo criminal.

Los habitantes de un país agónico resienten la realidad mexicana alejada del melodrama: “Un país donde el hambre, la ignorancia y el desempleo conducen al crimen y una criminalidad que lo invade todo, el policía es criminal, el orden se desintegra, Josué, el político es corrupto, hace agua la trajinera, vivimos en un Xochimilco sin María Candelaria o Lorenzo Rafael o puerquitos

que nos salven” (359). Los personajes viven en un mundo hostil y violento que se convierte cada vez más en una distopía . Un mundo perdido en la lucha por la sobrevivencia. La pregunta que se repite a lo largo de la novela sin llegar a encontrar una respuesta es la del “¿por qué si hay cinco tigres en una jaula cuatro se juntan para matar a uno solo?” (525). La voracidad por el poder lleva a la perpetuación del mal y su repetición a través de los siglos.

En una conversación con Antonio Sanginés, el consejero de presidentes y empresarios como Max Monroy, Josué cavila sobre la profunda complejidad del país y sus antiguos problemas. Las pláticas con Sanginés colocan a Josué ante el dilema de la memoria: “De seguro le llamó la atención que yo equiparase “desnudez” y “memoria”. Es que me doy cuenta de que en mi imaginación la memoria es como un sello en el que la cera retiene la imagen, sin necesidad de verterla” (460). Quedar al desnudo es exponerse sin tapujos, dejarse ver tal cual. En su imaginación Josué equivale el desnudo con la memoria porque en ambas se muestra una honestidad que prohíbe ocultar cualquier rasgo. Habla de una memoria que se muestra tal cual, en sinceridad con el pasado. Para Josué la memoria se compone de una serie de imágenes guardadas en la consciencia. Estas imágenes recolectadas van dejando al descubierto una historia. Sin embargo, las imágenes no siempre llevan consigo un entendimiento o una interpretación inmediata ni se dejan ver siempre con claridad:

Yo no sé si la memoria es una forma de encarnación. En todo caso, ha de ser un estímulo para el espíritu que a través del

recuerdo logra revivir. Aunque quizás la memoria sólo consiste en retener un instante y devolver, al momento, su movimiento. ¿Es la memoria apenas una cicatriz? ¿Es el pasado que yo mismo no reconozco? Aunque, si no lo conozco, ¿cómo puedo recordarlo? ¿Es la memoria una mera simulación de que recordamos lo que ya olvidamos o, lo que es peor, lo que nunca vivimos? (471).

La equiparación de la memoria a una cicatriz alude a una herida que con el tiempo deja su huella. Esa herida aunque cicatrizada nos recuerda de su existencia y de su imposibilidad de ser borrada. Sin embargo, ¿qué pasa cuando esa herida es parte de una memoria inaccesible a la persona?, ¿qué sucede entonces cuando no hay una conciencia del evento que marca la vida del personaje? Tal es el caso de Josué, quien al igual que Jericó, carece de todo recuerdo de una infancia. No obstante, la falta de una memoria retorna al presente mediante su espectralidad. La ausencia de ese pasado se manifiesta siempre vigente y su valor radica cada vez más en su pérdida.

Tales reflexiones al lado de Sanginés, llevan a Josué a indagar sobre la pérdida de su pasado. Regresa a él la pérdida de esos años borrados de su memoria, años que él mismo no sabe si se han borrado voluntaria o involuntariamente. Habla de una niñez ausentada de su vida y que sin embargo, siempre vuelve a él con el recuerdo de su pérdida. Josué hubiese deseado otorgar a esa memoria que tanto lo perseguía, el derecho de la imaginación, “yo hubiese querido darle a la memoria el sobrenombre de la imaginación”. Y sin

embargo, sentado en un coche al lado de Antonio Sanginés, retorna a él la historia de su infancia: “Trato de reproducir, con mis propias palabras, desde la cicatriz de la memoria, lo que Sanginés me contó esa tarde de lluvia que todo lo desvanecía como una manga de agua sobre un espejo móvil”. Es en aquel viaje por las calles impregnadas por un olor a muerte, a dolor y abandono que narra Josué su encuentro con una memoria postergada: “viajo con Sanginés por la ciudad de la luna, si la luna tuviese ciudad. O aún más, si la luna fuera una ciudad, no sólo sería como esta. Sería esta. La ciudad doliente (¿la ciudad oliente?) por donde me pasea en Mercedes Antonio Sanginés: el viaje del recuerdo postergado, la expedición de la memoria como pasado irrenunciable” (472). A través del viaje vuelve a él, el pasado irrenunciable que resucita la memoria postergada de su origen.

En su narración post-mortem reconoce que su destino nunca fue lo que quiso o lo que imaginó. Se da cuenta de que su vida ya estaba determinada desde antes de su nacimiento. El fin del viaje en coche con Antonio Sanginés concurre también con el fin de la mentira sobre su pasado. Sanginés le revela a Josué los lazos de hermandad que lo unen a su mejor amigo Jericó y al preso, Miguel Aparecido. Los tres, aunque separados al nacer, fueron engendrados por el vientre de Sibila Sarmiento con Max Monroy: “que nazca un hijo, y mucho más tarde otro, y enseguida un tercero y todos al mismo tiempo. Miguel Aparecido. Jericó. Josué” (493). Todos están dispuestos a salir del encierro del vientre para entrar paradójicamente a otro enclaustrado: “un solo niño naciendo

siempre, dispuesto a salir del encierro, la cárcel, el manicomio, el vientre”. Todos nacen dentro del manicomio ya que es ahí donde Max Monroy y su madre, La Antigua Concepción, retienen a Sibila para adueñarse de sus fortunas. Una vez fuera del vientre y fuera del manicomio, se pone en ‘libertad’ a los infantes. Sin embargo, esa libertad se concede por Max y bajo su constante vigilancia.

La figura del poderoso Max Monroy a través de la obra se transforma en una sombra omnipresente que todo lo sabe y todo lo ve. Max es la viva representación del progreso y el capitalismo; y con ellas también el mal y el abandono. Sus viejas riquezas son egoístas y no intentan dar amparo a sus hijos desprotegidos, esos hijos que divagan por los barrios de las calles más pobres de México, los que comparten relatos de historias fragmentas. Los hijos de Max son los olvidados, son los desamparados dentro de su propia patria y hermanados por su dolor. Sus vidas se han basado en la mentira y en el engaño: “me costaba y me dolía pensar que toda nuestra vida se resolvía en términos de la traición” (487). La vida se les había construido y se les había terminado con una larga trayectoria de mentiras; una tras otra. A través de las mentiras se protege el viejo orden jerárquico y se asegura su prolongación:

Tu lejano padre Max Monroy, tan impenetrable por ser su propio partido, partido único, tan seguro de no perder nunca, convirtiendo la mentira en la verdad y la verdad en la mentira para desde allí moverse y afirmar el poder de los viejos temerosos de que los



jóvenes los amenacen, trastornando el origen probado de todas las cosas que ellos crearon (547).

Por lo tanto, son los jóvenes desposeídos de una historia los que representan una amenaza para el viejo sistema. En el momento en que los jóvenes se reconectan con sus pasados perdidos se presenta la posibilidad de formular narraciones desde la voz propia. Las narraciones personales ceden al descubrimiento de nuevas verdades que ofrecen mundos alternativos. Se crea un espacio para las voces marginales que surgen desde la pobreza, las prisiones, los manicomios y otros lugares igualmente exiliados. Juntos componen narrativas de sus pasados y reafirman su existencia a través de sus testimonios.

Otro personaje que representa una amenaza para el viejo sistema es Lucha Zapata. Ella se distingue por ser una subalterna que se coloca siempre al margen social y ante una falta de estado. Su inconformidad con el gobierno se manifiesta mediante sus insurrecciones, “enciérrala en La Castañeda - dijo el policía más antiguo y demodé. - Mi compañero quiso decir, está loca. - ¿Qué hizo? [...] quiso despejar con su propia avioneta en la pista reservada de Er Franz” (28). En una de las tantas ocasiones, se apropia de una avioneta para afirmar así su oposición en contra de un sistema capitalista. Sin embargo, su conducta se cataloga como locura descartando así la posibilidad de una ideología política. Así el sistema legal desacredita las voces de los rebeldes proclamando una incoherencia narrativa y un estado apolítico. Por lo tanto, la

locura de Lucha Zapata se determina a causa de una resistencia al sistema social. Sus acciones son en contra del excesivo poder del estado y su influencia que penetra todos los espacios privados ejercitando un completo control sobre los cuerpos.

Las acciones de Lucha Zapata expresan la posibilidad de mundos alternativos en contradicción con los valores convencionales. Su personaje suplanta las reglas de un orden político por medio de una autonomía transgresora. Lucha retiene la historia y sus acontecimientos dentro, muy dentro, hasta crear una cierta complicidad con los relatos: “ella se defendía. Su memoria estaba cerrada bajo llave y su cocina, me daba a entender era parte de una sabiduría atávica popular que no se enseñaba. Se nacía en México sabiendo cocinar. Por eso me esmeraba en llevarle el mejor producto, con la esperanza implícita de que un día, comiendo bien, recordará algo y viviera mejor” (203). Josué incita a Lucha a recordar algo del pasado para vivir mejor. Intenta llegar a esa memoria que ella tanto protegía bajo cerradura y llave.

La guerra en su referencia implícita, inevitablemente forma parte de esa sabiduría colectiva, de esa memoria íntimamente resguardada. La existencia de una lucha contra la injusticia formula la historia de Lucha Zapata, como sucede en tantos otros relatos. Para Lucha, el recordar es revivir y por lo tanto, volver a padecer las heridas de una memoria aún doliente. El trauma evocado en un tiempo anterior refuerza el desamparo dentro de su propia nación, y el sentimiento de una falsa libertad.

Lucha aterrorizada y desprotegida dentro de su país, enfrenta el agravio de una memoria adolorida, “yo no digo nada. Por primera vez, ella recuerda [...]” (222). El recuerdo le sumerge en un mundo de escepticismo, narrado por medio de una ambigüedad que reconstruye su pasado. Una historia captada justo en su incomprendibilidad, “For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence” (*Unclaimed*, Caruth 18). Una ambivalencia entre la fantasía y la historia componen los elementos que trasfiguran el medio ambiente del personaje. Lucha habla del presente únicamente a través de un pasado lejanamente reconocible, “no regresaremos ni al mundo que yo dejé ni al mundo donde él me encontró. Crearemos juntos nuestro mundo” (Fuentes 222). Propone a su vez, la creación de un nuevo espacio que abandone lo anterior. Un mundo electivo y distinto en el cual, se sitúan espacios propicios para las voces del trauma en su dolor por la pérdida y el desencanto.

En el texto *Memory, History, Forgetting* el filósofo francés Paul Ricoeur examina la posibilidad de representar el pasado mediante el acto de recordar. Se habla de un recordar que a su vez implica un olvido.<sup>11</sup> El encuentro entre el olvido y el recuerdo conlleva a la reproducción de un pasado reconstruido por la memoria del sujeto. La memoria selecciona a su manera imágenes del pasado que se repiten en la mente de la persona. En su texto, Ricoeur presenta un debate entre la memoria y su fidelidad al pasado. Se exploran los límites entre

ambas con las imposiciones del tiempo como uno de los factores que interviene en la relación. El filósofo adentra en un diálogo sobre los abusos de una memoria natural como los abusos de una memoria artificial:

The longest section of this chapter will, thus, be devoted to the abuses of natural memory. These will be divided into three levels: on the pathological, therapeutic level, the disturbances of blocked memory will emerge; on the properly practical level, those of manipulated memory; and on the ethico-political level, those of a memory abusively summoned, when commemoration rhymes with remembrance. These multiple forms of abuse expose the fundamental vulnerability of memory, which results from the relation between the absence of the thing remembered and its presence in the mode of representation (Ricoeur 57).

El autor dialoga sobre los peligros en los modos de representación de una memoria afectada por múltiples factores sociales.

Ricoeur dedica gran parte de su texto al estudio de la memoria y su representación en la historia. El pensador advierte que el proceso de reconciliar el presente con el pasado induce necesariamente a una búsqueda. Arguye que es por medio del buscar que se intenta consciente o inconscientemente encontrar un equilibrio ante la pérdida de algo que se tuvo pero que ahora se ausenta. La idea de la pérdida sostiene en el individuo un deseo de reponer el valor del objeto anteriormente poseído. El anhelo por recuperar el objeto

abstracto o concreto induce a un estado de melancolía ahuyentado por el recuerdo. Ricoeur retoma las ideas de Platon, para indagar en las formas de representación de ese objeto a través de la memoria y la imaginación:

The first, centered on the theme of the eikōn, speaks of the present representation of an absent thing; it argues implicitly for enclosing the problematic of memory within the imagination. The second, centered on the theme of the representation of a thing formerly perceived, acquired, or learned, argues for including the problematic of the image within the act of remembering. These are the two versions of the aporia of imagination and memory from which we can never completely extricate ourselves (7).

Ricoeur advierte que por medio del proceso de recordar se intenta identificar el momento en que se instauró una pérdida. Ante tal acto surgen dilemas de la memoria que se ve alterada por la recreación de la imagen y la imaginación. En *La voluntad y la fortuna*, se percibe una memoria rasgada por la pérdida del cuerpo y la identidad. No obstante persevera en el cerebro la lucha por recobrar su historia y en ella si no ya el cuerpo, su identidad. Es así que se emprende un viaje por el tiempo con la empresa de regresar al origen de la vida dentro de un pensamiento existencial. Sin embargo, es inevitable examinar hasta qué punto se logra representar la memoria y su manifestación en el presente.

Ricoeur señala que a través del recordar se está buscando resucitar una imagen del pasado, “remembering is not only welcoming, receiving an image of

the past, it is also searching for it, 'doing' something. The verb 'to remember' stands in for the substantive 'memory'. What the verb designates is the fact that memory is 'exercised'" (56). En tal caso, al recordar el pasado el sujeto va en busca de una imagen que le ayude a resolver los enigmas del presente. A través de la memoria se resucitan las personas, los lugares, las cosas y los eventos guardados en el consciente o inconsciente. Las imágenes del pasado invocan en el presente pensamientos alterados por el tiempo. Nuevas formas de ver el pasado se presentan mediante un distanciamiento del momento del evento al presente. La persona regresa al suceso a través de las imágenes que se corren a través de un espacio y un tiempo indefinido. Es de importancia prestar atención a las preguntas mencionadas por Ricoeur; ¿de qué memoria es que se habla? ¿Quién tiene el derecho de recordar? y ¿qué es lo que recuerda? Ricoeur postula estas y otras preguntas para identificar de quién y cuál historia se habla; "the phenomenology of memory proposed here is structured around two questions: *Of what* are there memories? *Whose* memory is it?" (3).

Manteniendo en mente la idea de una memoria y un olvido mencionados por Ricoeur, volveremos a lectura *La voluntad y la fortuna*, en la cual, se percibe una batalla por mostrar la realidad desde la mirada de la víctima. La narración advierte sobre el proyecto del personaje principal en retornar al origen de su historia para buscar así los rastros de una identidad rasgada, proyecto que a su vez visita las narrativas de otros igualmente marginados fuera de una historia oficial. Los personajes de la novela emprenden la reconstrucción de un pasado

en la búsqueda de sus realidades. Sin embargo, las figuras se enfrentan a la reconstrucción de una memoria que se confronta con una amnesia; una amnesia impuesta por el horror psicológico y la violencia física desatada en los sujetos. Tanto los reclusos dentro de la prisión como Sibila Sarmiento dentro del manicomio y la rebelde Lucha Zapata en detención o los tantos otros millones de ciudadanos víctimas del crimen en las ciudades de México, son arrebatados el derecho de una memoria. Se les impone a través de la violencia y el horror una amnesia. Se intenta a toda costa impedir el viaje al pasado ya que el regreso a él, es la resurrección de una memoria abandonada. Sin importar los obstáculos, ellos vuelven a la búsqueda de narrativas omitidas y al encuentro de una memoria postergada. Aunque las instituciones condenan la pérdida del cuerpo, no pueden silenciar las voces de los afectados.

De acuerdo a Paul Ricoeur, los abusos en contra de la memoria son también los abusos de un olvido forjado por los que tienen el poder de distorsionar la historia:

A distinct place must be set aside, next to the more or less passive modes of these “abuses,” undergone, suffered – even taking into account the correction made by Freud himself to this unilateral treatment of passivity – for abuses, in the strong sense of the term, resulting from a concerted manipulation of memory and of forgetting by those who hold power (80).

Ricoeur argumenta que la articulación de una memoria puede ser impuesta por los que tienen la autoridad de fragmentar el pasado. Es así que se plantea una problemática con la memoria ya que el sujeto no sólo se confronta con el conflicto de un olvido propio pero también el de uno impuesto. Por lo tanto, la memoria ostenta una doble frontera entre el recuerdo y el olvido. Las imágenes suprimidas en el inconsciente sufren la imposición de un doble olvido movilizado por una corriente de ideologías dominantes. No es ya sólo la memoria reprimida del 'yo' en el inconsciente pero también la amputación de un pasado manipulado por un orden exterior. Con ambas fuerzas surge un conflicto interno dentro de las personas que se enfrentan ante una doble negación del pasado.

En la cárcel de San Juan de Aragón se adquieren sobrenombres y se abandona la memoria de un pasado para instaurarse un presente único. Comparten los internos un sentimiento de falta de historia dentro de un ambiente de represalias y hostilidad. Ahí dentro reina el individualismo y los rasgos personales se desvanecen con las caras empapadas por la tristeza y el dolor. En ese hoyo negro se distorsionan las narrativas de cada uno para dejar así sólo rostros demacrados por un terror interiorizado. Con las voces del dolor cada vez más análogas se va uniendo un coro que responden con un 'no sé' o 'no recuerdo' a las preguntas del pasado. Se van quedando con una identidad perdida, un pasado forjado y una historia sin contar.

Ricoeur alega que las instituciones tienen el poder de instruir una memoria con la finalidad de reproducir memorias aprendidas. Ricoeur explica



que a través de una suplantación de memorias se decreta una identidad asignada. El autor enfatiza que a través de una memoria aprendida se entabla también la memorización de una historia:

A trained memory is, in fact, on the institutional plane an instructed memory; forced memorization is thus enlisted in the service of the remembrance of those events belonging to the common history that are held to be remarkable, even founding, with respect to the common identity. The circumscription of the narrative is thus placed in the service of the circumscription of the identity defining the community. A history taught, a history learned, but also a history celebrated. To this forced memorization are added the customary commemorations. A formidable pact is concluded in this way between remembrance, memorization, and commemoration (85).

Por medio de voces individuales y colectivas se rechaza la implantación de una falsa historia. Los jóvenes se levantan en contra de un viejo discurso oficial y crean sus propias narrativas. Narrativas que nacen desde las voces del dolor y también desde la experiencia propia.

Los personajes luchan por la liberación, por el desprendimiento de las instituciones y corporaciones que infiltran la vida privada. Sus voces se alzan en contra de una memoria instruida, falsificada, institucionalizada y hasta celebrada.

Son las jóvenes generaciones las que luchan por mantener una sinceridad con el pasado y un rechazo ante una memoria artificial.

En *Introductory Lectures on Psychoanalysis* Sigmund Freud formula que son los eventos de mayor impacto para los sujetos los que se omiten de la memoria, “it regularly happens that important details have disappear from the total picture of a recent recollection of this sort or that they have been replaced by falsifications of memory” (Freud 283). Por lo tanto, es lo que se ausenta de la memoria lo que obtiene una mayor importancia en la formación de una consciencia. Son los jóvenes de la novela los herederos del caos, la pobreza, la violencia y el abandono, con nada más que un pasado negado y un futuro de incertidumbre. Al igual que los otros chicos, Josué no tiene acceso a una memoria natural: “Sentí que había borrado voluntariamente todo recuerdo de antes de los siete años, aunque también pienso que de antes de esa edad no tenemos recuerdo alguno, salvo lo que nos cuentan nuestros padres. Yo no tenía padres. Jericó, por lo visto, tampoco” (Fuentes 444). Los jóvenes pertenecientes a una nueva era dentro del siglo XXI muestran una ruptura con las generaciones pasadas. Los adolescentes manifiestan una falta de pertenencia en relación con la historia. Figuran como una generación perdida, una generación con un vago pasado del cual se recuerda y se habla poco. Sin embargo, ellos van en busca de los rastros de las historias que den un significado a sus vidas.

La modernidad del siglo XXI impone una nueva generación de jóvenes desvinculados con su herencia histórica. Tal desconexión produce a sujetos fácilmente moldeables. La falta de relación con el pasado tiene como finalidad el crear a sujetos fantasmales, a jóvenes que se transformen en los títeres de una sociedad moderna. De tal forma, la modernidad ostenta necesariamente un olvido de su historia. Por lo tanto, la construcción de un presente y un futuro progresista tiene como precio la enajenación de una memoria tanto individual como colectiva.

La construcción de un presente con la promesa de un progreso y un futuro es al costo de una generación en aislamiento, una generación perdida. Por lo tanto, se habla de una memoria adolorida por su historia y que por su bien debe dejarse en el olvido. Se trata a la memoria histórica como una memoria enferma que perjudica el porvenir de los jóvenes. El precio de una sociedad moderna es al costo de una total indiferencia a la historia. La tarea que los padres le han otorgado a Josué y a Jericó consiste en crear un mundo sin memoria. Por lo tanto, el presente se torna en una realidad única sin más alternativas que aceptar sin cuestionar:

Por aquí, chamaco, no te salgas del caminito, mira tan lejos como quieras, pero no mires ni a la derecha ni a la izquierda. Ojos fijos en el horizonte que te obsequiamos porque pensamos en ti, m'hijito, y queremos lo mejor para ti, no pienses en nada, todo está pensado de antemano, mocosito, es para tu bien, no te desvíes, no

te aventuras, no te salgas de un destino que no mereces conocer con independencia, ¿por qué muchacho, si nosotros ya te lo preparamos? Te preparamos el futuro como se hace una cama (355).

El presente obsequiado a los hijos es uno ya predeterminado de antemano al igual que el futuro de cada uno. La idea de un destino elegido implica una muerte social y una falta de autonomía. Es así que se les roba a las generaciones entrantes no solo de su historia y su origen pero también de un precedente y un futuro. Los límites y las fronteras de los jóvenes se establecen por la familia y la sociedad desde antes del nacimiento.

El vínculo entre el legado de los ancestros y la oralidad de sus historias con las nuevas generaciones se va perdiendo dentro de un mundo moderno. Los hijos de los nuevos tiempos sufren la implantación de una memoria falsa en negación de un pasado histórico. De ahí la necesidad de las nuevas generaciones por desprenderse del orden e ir en busca de sus historias perdidas. La lucha que emprenden los jóvenes por recuperar sus historias retorna a una infancia represiva y la necesidad de su liberación, tal como lo confiesa Josué: “la casa no volvería a ser la misma. La tiranía de mi infancia perdía poderes con cada hora que pasaba” (85). Consciente de una niñez autoritaria, Josué al igual que Joaquín se propone invertir las reglas pre-establecidas a lo largo de toda su vida. Los adolescentes al igual que los jóvenes de la prisión, luchan por dejar de ser los ecos y las sombras inadvertidas

de una sociedad. Los personajes desafían el violento sistema de orden implantado desde los años de infancia. Rompen con el misterio y la tiranía que gobernó la niñez por muchos años y que ahora libremente cuestionan.

Aun dentro de su muerte física por factores atribuibles a la traición y la avaricia al poder, Josué retiene por siempre una mirada fija: “aunque me mates, te seguiré mirando” (537). El momento de la separación de la cabeza con el cuerpo se torna en una violenta y sangrienta escena: “todos armados con machetes, y el mismo Ruvalcaba me dio el machetazo en la nuca que me envió con la cabeza sangrante al pozo de la piscina sin agua y en medio de las botellas vacías y las hierbas que crecían sin orden entre cicatrices de cemento”. La decapitación que lo lleva a la muerte ocurre en la costa mexicana de Guerrero por la incitación del mal, la avaricia y el egoísmo: “En los ojos de tiniebla fulgurante de Asunta Jordán vi la simplicidad de la fortuna y la complejidad de la ambición”. La cabeza mutilada flota en las olas del Mar del Sur añorando encontrar su cuerpo. Y aun dentro de su estado post-mortem en el mar pacífico logra Josué escuchar otras voces con historias que contar: “El gran océano convierte mi cabeza cortada en caracol marino y me repite historias antiguas que sólo el mar guarda y las olas murmuran” (542). Los cuerpos controlados por el poder no pierden el acceso a una memoria, a una historia o a una voz que les confiere consciencia y autoridad sobre sus propias identidades/realidades:

¡Aaaaah! Me doy por satisfecho. Soy dueño de mi cabeza, por más cortada que esté. Esplenio, trapecio, tráquea. El hueso hioides sigue sosteniendo mi lengua. Mi cara tiene boca. Mi cráneo contiene encéfalo. Mi cerebro, mi cerebro aquí yacente tiene aún una corteza de materia gris que se me escapa por las narices, deja de envolver la materia blanca que se me sale por los ojos. ¿Dónde quedó el cerebro que controlaba el movimiento de lo que perdí: el cuerpo? ¿Qué postura, ningún equilibrio? (543).

Concluye su narrativa así como la inicia, con su cabeza despegada de su organismo físico y, sin embargo, con la movilidad de una lengua que no para de contar su historia.

Cuando ya no hace falta la unión del cuerpo con la mente, aparece entre las olas el milagro del encuentro: “Entonces las inmensas algas negras surgieron al mismo tiempo del mar y del cielo y ocurrió el milagro: en el aire, mi cabeza y mi cuerpo dispersos se reunieron y la voz que ya conocía, que reconocí, me dijo el cielo se abre, el tiempo del exilio se acaba” (544). Josué encuentra una salvación mediante la narrativa de su testimonio. En vida Josué desafía el silencio y la negación de una historia. Retorna a su pasado reafirmando su existencia, su identidad y su rebeldía contra un orden social y político:

Desobedeciste, no te sometiste a la casa del orden, la ambición, el ascenso, la comodidad, el compromiso, Josué, no te encerraste en

tu casa, no sellaste la lengua contra el paladar, ayunaste, viste el santuario ensuciado por la peste y la guerra, la ruina y el oprobio, el crimen, la desolación de los templos, los cadáveres vivientes postrados ante los ídolos, mira, Josué, mira desde los aires a la ciudad doliente, ciudad oliente (545).

La pérdida del cuerpo se suplanta por la sobrevivencia de la memoria, una memoria que subsiste aún desde las voces de los muertos y que se niega a ser olvidada. A través del reconocimiento de una memoria natural en su fidelidad con el pasado se entabla la posibilidad de otro futuro, uno distinto al elegido.

La estética de una narrativa surrealista empleada por Carlos Fuentes invita al lector a adentrar al pasado de una memoria lacerada por la violencia y el dolor que a lo largo de los años se repite e intercede dentro de distintos tiempos y espacios. *La voluntad y la fortuna* muestra una narrativa fuertemente vinculada con un pasado histórico. La representación de ese pasado histórico se problematiza con la complejidad de la memoria. A través de la obra, Fuentes ofrece la posibilidad de reconstruir discursos históricos mediante las voces de nuevas generaciones que buscan romper con el silencio y enhebrar sus propias narraciones.

## Capítulo 4

### Dialogando con la historia: El acto *performático* como un acto más en la repetición del trauma en *Los puentes de Königsberg* de

David Toscana

*I often think: they have only just gone out,  
and now they will be coming back home.  
The day is fine, don't be dismayed,  
They have just gone for a long walk.*

*Yes indeed, they have just gone out,  
and now they are making their way home.  
Don't be dismayed, the day is fine,  
they have simply made a journey to yonder heights.*

*They have just gone out ahead of us,  
and will not be thinking of coming home.  
We go to meet them on yonder heights  
In the sunlight, the day is fine  
On yonder heights.*

Gustav Mahler,  
*Kindertotenlieder (Songs on the Death of Children)*

David Toscana es el autor de ocho novelas y es de Monterrey México, lugar en donde el escritor daría inicio a sus primeras reflexiones sobre la escritura y la condición humana<sup>12</sup>. En su narrativa Toscana crea un espacio idílico para la representación de realidades y temas universales como la muerte, el fracaso, la soledad, el aburrimiento de lo cotidiano y lo absurdo<sup>13</sup>. Para Miguel Rodríguez Lozano la estética literaria de Toscana goza de una ironía mordaz, un



humor negro y una constante preocupación por la existencia humana. Rodríguez señala que la escritura de Toscana pone en manifiesto los varios modos de narrar la Historia dentro de la ficción. Rodríguez alude a una “rehistorización de la historia de México” con la posibilidad de modificar y rectificar el pasado a través de la ficción<sup>14</sup>. Para Margarita Remón Raillard, tal como para Rodríguez, la narrativa toscana frecuentemente se ubica dentro de una desmitificación de la Historia, “La llamada realidad histórica se ve cuestionada por otra visión, novelesca, delirante, conmovedora, pero no por ello falsa” (4). En efecto, la narrativa de Toscana ofrece una reflexión y un modo alternativo de pensar la Historia. Con una audaz perspicacia y un gran sentido del humor Toscana logra retocar el pasado y revivir así sus voces.

Para Toscana la historia y su narración se valen de un elemento artístico, que es la palabra, y su capacidad de transmitir emociones, mundos imaginarios y realidades. Para el autor la escritura al igual que la música se compone mediante la creación de una sinfonía que se distingue por sus movimientos y cambios rítmicos.<sup>15</sup> A la hora de escribir Toscana piensa en una novela de coro: “Las novelas siempre las pienso en función de la música, sobretodo de la sinfonía donde van a participar una serie de elementos. Vamos a tener los vientos, los bajos, las cuerdas, una serie de distintas melodías puestas al mismo tiempo, el contrapunto, etc. Y entonces se crea un efecto total”. En diálogo con Daniel Barrón, Toscana denota que sus narrativas llevan una sinfonía que se forma mediante la composición de un coro de voces que aunque distintas en su

tono cuentan todas una historia: “[Los personajes] Los veo como un coro, se comparten las voces, cada uno cantado de manera distinta, algunos más agudos, otros más profundos y finalmente la anécdota de la novela se va componiendo con todas estas distintas melodías”. En *Los puentes de Königsberg* (Alfaguara 2009)<sup>16</sup> Toscana ofrece al lector una melodía doliente que transmite al espectador la traumática experiencia de la pérdida del cuerpo, la vida, y la cordura al igual que la violencia en contra de la mujer y las atrocidades dentro de la guerra. En este capítulo propongo examinar la presencia de un trauma que retorna, las implicaciones de la pérdida para los personajes y la ardua búsqueda por alcanzar una restitución. Analizaré la transformación de la teatralidad como un elemento esencial dentro del proceso de la restauración y su posibilidad o por otra parte, imposibilidad ante tal acto.

Claudia Guillén señala que ya desde sus obras anteriores a *Los puentes de Königsberg*, Toscana manifiesta un interés por representar temas y mundos poco usuales:

Ya desde sus inicios como escritor, Toscana hacía evidente su necesidad de integrarnos en mundos poco realistas, con personajes fuertes que cargan con una lógica personal fuera de lo común. Es decir, sus novelas y sus cuentos se insertan en la frontera con el ámbito de lo absurdo, donde las vidas trastocadas de sus personajes tienden a construir un universo complejo (Toscana 97).

*Estación Tula, Lontananza, Santa María del Circo, Duelo por Miguel Pruneda, El último lector y El ejercito iluminado* son novelas que preceden a *Los puentes de Königsberg* y en las cuales, como bien menciona Guillén, se detecta una ambiciosa temática y estructura. Esta técnica se extiende a *Los puentes de Königsberg* y a su posterior novela, *La ciudad que el diablo se llevó*. Guillén apunta que la narrativa de Toscana recurre al elemento de lo absurdo: “La narrativa de Toscana aborda universos que van más allá de lo que se considera ‘normal’, abrevando en la tradición de Cervantes, Kafka, y Onetti”. Es precisamente por medio de la paradoja y otras técnicas literarias que Toscana adentra en temáticas sociales de gran complejidad.

*Los puentes de Königsberg* explora los límites entre la realidad y la imaginación con personajes que se apropian de mundos ajenos y un autor que desvanece las fronteras espaciales y temporales entre su tierra natal, Monterrey (México), y la antigua región de Königsberg,<sup>17</sup> capital de Prusia Oriental. Toscana entreteje una narrativa uniendo los hilos sueltos de relatos independientes para finalmente producir una sola historia. Utilizando la estructura narrativa del cronotopo,<sup>18</sup> logra el autor intersectar los relatos históricos durante la Segunda Guerra Mundial en Prusia con el no tan lejano país de México que desde el otro lado del Atlántico se mantiene al tanto de los sucesos que ocurren en Königsberg a mediados del siglo XX. Para Toscana el diálogo entre ambas regiones surge precisamente a través de una coincidencia semántica entre los nombres de las dos ciudades. Toscana explica que la idea

de unir las dos ciudades aparentemente distintas nace a partir de un mero capricho del idioma, con dos nombres que se parecen: “la palabra Königsberg si la traduces al español mas o menos significa Monterrey”.<sup>19</sup> Al asociar las dos ciudades adentra el escritor en la temática de un Königsberg abatido por la Segunda Guerra Mundial y un México espectador que dentro de su propia miseria se convierte en testigo de la tragedia ajena e inclusive toma una postura ante los eventos.

Los residentes mexicanos se conectan a las vidas anteriormente desconocidas de los de Prusia Oriental, con las noticias que llegan a Monterrey por los periódicos, el radio y la televisión. Sin haber conocido la ciudad de Königsberg crean vínculos imaginarios que los hermana con la mala fortuna de los habitantes de esa región. Conjeturan los personajes regiomontanos una cierta complicidad con los de Königsberg, auspiciada no tanto por un vínculo histórico entre ambas urbes sino más bien por un abatimiento en común. La tragedia se convierte en el factor principal entre ambas ciudades. La violencia crea un escenario para la dramatización y la narración auxiliada por la imaginación. Mediante la ficción los personajes reviven los eventos del trauma y se apropian de historias que hacen íntimamente suyas.

El vínculo narrativo entre la ciudad de Monterrey y Königsberg se desarrolla temáticamente a través del personaje de Andrea, una maestra de matemáticas en México con un interés por resolver el enigma sobre los siete puentes de Königsberg. La pregunta que hace a sus estudiantes es ¿si se

pueden recorrer todos los siete puentes pasando una sola vez?. Es a través de ese diálogo que pasa Andrea a hablar sobre la historia de Königsberg. Explica a los alumnos que más que un problema matemático se trata de una acción militar: “Olvida tus puentes de papel y lápiz y vamos a pensar en los de hierro y concreto y madera. No se trata de un acertijo matemático sino de una acción militar. Debemos salvar los puentes. En una guerra, antes que una fortaleza o una catedral o un hospital o una escuela llena de niños, deben protegerse los puentes” (Toscana 55). Los puentes revelan ser puntos claves por su utilidad durante un periodo de emergencia, como lo es el caso de la guerra. Es así que los puentes se transforman en lugares donde los seres humanos coinciden en cuerpos e ideologías. En Königsberg, más que un método de transporte, los puentes son los modos de comunicación y convivencia social. Estas vías de contacto permiten la movilidad y la expansión, y además crean un espacio apto para las narraciones de historias que interceden con el presente. Es en el único puente de Monterrey que la maestra Andrea junto con otros personajes narra, interpreta y actúa los sucesos históricos vinculados a Königsberg y sus siete puentes. Mientras los puentes de Königsberg están cargados de historias que compilan una memoria colectiva, en Monterrey se hace patente la decadencia física de su único puente que a lo largo de los años se ha decaído y se ha remendado para intentar salvarse de las ruinas y el olvido: “Su historia debía de ser muy distinta a la de nuestro puente, el San Luisito, que se desmoronaba en cada temporada de huracanes y había que reconstruirlo una vez tras otra” (36).

El puente de San Luisito en la ciudad de Monterrey carece de historias memorables mientras que por otra parte, los siete puentes de la antigua Prusia Oriental dan inicio a una narración histórica y al diálogo de una memoria fuertemente vinculada a la Segunda Guerra mundial.

Es así que por medio del acertijo de los siete puentes se indaga en algo mucho más profundo: la guerra. Andrea usa los puentes y sus acertijos para adentrar en la Historia: “Los soviéticos comenzaron su ofensiva en Prusia Oriental. ¿Saben qué significa eso?” (35). Al igual que con el acertijo de los siete puentes los estudiantes no puedan responder a tal pregunta. Uno de los pupilos en específico se inmiscuye en la narración de historias incompletas embarcando así en la tarea de solucionar el problema matemático y entender a su vez el significado de la invasión de los soviéticos en la antigua Prusia Oriental. Sin embargo, regresa al día siguiente a la preparatoria para enterarse que el acertijo no tiene solución y su búsqueda por el significado de la invasión queda pendiente. Es ante tal situación que el joven protagonista sin nombre pero con el apellido de Gortari, entabla una misión por encontrar respuestas a un pasado y una historia inaccesibles a él.

Junto con la maestra Andrea, Gortari recorre las calles de Monterrey re-imaginando y re-mapeando las líneas de Königsberg. Ahí mismo, sobre el único puente de Monterrey, reconstruyen la maestra y el estudiante la historia de Königsberg a través de fotografías, historias, leyendas y libros. Por medio de Andrea, revive Gortari los eventos del año 1944 con la Segunda Guerra Mundial.

Ambos convierten de sus calles una re-creación de las carreteras de Königsberg transportándose así hasta aquella lejana ciudad: “Por la mañana salí con Andrea a recorrer las calles y comprobar la destrucción que causaron los Lancaster. Habían dejado caer bombas de racimo y, por primera vez en esta guerra, bombas de fósforo. Toda Königsberg era una sinagoga” (133). En las viejas calles de Monterrey y encima de un flácido puente, los dos intrépidos personajes reproducen la miseria de una nefasta guerra.

Andrea y Gortari caminan a la par, por medio de una ciudad enterrada entre los escombros. El olor a carne calcinada de los muertos penetra todos los rincones de la capital de Prusia Oriental hasta llegar a los sobrevivientes. Se sitúan Andrea y Gortari en medio de una ciudad que muere lentamente dejando en ruina todo lo que anteriormente fue: “Olía a carne quemada y la gente se preguntaba si había que apagar los incendios o dejar que el enorme crematorio acabara por hacer su función”. En su recorrido por la ciudad, Gortari y la maestra encuentran a su paso los estragos causados por los bombardeos. Entre los edificios destruidos emanan los cuerpos sin vida de gente inocente que no pertenecía a ningún ejército: “Lo que debía ser un enfrentamiento entre dos ejércitos, podía convertirse en masacre de inocentes” (181). Los vivos y los muertos se fusionan de tal manera que pasan los unos y los otros desapercibidos. Ante la atónita mirada de la maestra y el estudiante se desvanece una sociedad y su civilización con el fin de borrarse del mapa para reconstruirse otra.

En la recreación de tal escenario adaptan los personajes identidades ajenas que les permiten transformarse en espectadores y actores de la guerra. Es así que los interlocutores hacen de Monterrey el mismo Königsberg y reviven los caóticos sucesos del año 1944-1945 con la Segunda Guerra Mundial. Aquella lejana ciudad se transporta en la imaginación del protagonista hasta llegar al lugar a donde él se encuentra para ser una ciudad re-inventada y re-creada. Sin conocer Königsberg, los personajes re-imaginan las atrocidades que ocurren a partir de la guerra y las narran. Tal empresa los lleva a unir sus vidas con las de las víctimas. Encuentran en el 'otro' un reflejo deseado que les da significado a sus existencias. Viven a través de las historias que narran para tan sólo volver a sus realidades, que al final son tal vez más lastimosas que las ajenas porque carecen gloria: "¿En qué podía parecerse Königsberg a Monterrey? Allá las soluciones requerían lógica, números, trabajo; acá hacía falta imaginar, soñar o beber mucho alcohol" (37). Por medio del narrar las historias de los 'otros' los personajes se van apropiando de una historia ajena y a la vez van incrustando sus propias narrativas en ellas.

Gortari, la maestra, y otros personajes retoman la misión de reconstruir el aniquilamiento de Königsberg por el Ejército Rojo. Narran su destrucción física y la posterior implantación de un nuevo orden por las autoridades soviéticas. Königsberg dejaría de ser Königsberg para renombrarse Kaliningrado y su historia se intentaría borrar de la memoria: "Me mostró un recorte en el periódico en el que se anunciaba que la ciudad de Königsberg había sido rebautizada con



el nombre de Kaliningrado” (175). Sin embargo, la memoria se rehúsa a ser manipulada y retorna con más presencia que antes: “Y aunque crean que se pueden deshacer de historia, geografía y espíritu, bajo el suelo siempre estarán los muertos, siempre estará Kant para recordarles que esa tierra solo puede llamarse Königsberg. Es tierra prusiana y la historia suele dar revanchas”. El proyecto por silenciar la historia de un pueblo doliente se muestra infructuoso y su existencia fuertemente presente. Los personajes que narran el pasado de Königsberg recuerdan al lector la imprescindible consciencia de un evento que por su misma ausencia no se olvida. Königsberg sigue vigente en las narraciones de los personajes que cuentan las historias tal vez desde la única manera posible, desde la sinrazón. Los eventos son re-construidos e interpretados desde un espacio irracional en donde la realidad se enviste con la ficción. Cada personaje inventa subjetivamente una manera de reconstruir y de narrar la historia. Lo absurdo se transforma en el marco donde los jóvenes pueden expresar libremente su disconformidad con la realidad y revelar sus más íntimos deseos.

Andrea y Gortari cuentan una de las grandes tragedias humanas con un sentido de sarcasmo, de ironía, de mito y hasta de humor. Toscana se aventura a narrar un evento catastrófico no desde el historicismo sino desde la creatividad y la ficción sin límites. El escenario de la guerra se transforma en algo insólito y decadente pero también burlesco y absurdo en su recreación compuesta por personajes ebrios e infantiles. El autor le otorga una nueva visión a los trágicos

eventos que han dejado a una sociedad devastada. Toscana ofrece al lector la posibilidad de percibir las desgracias desde un punto de vista alegórico que haga de la realidad algo más llevadero. Este elemento narrativo por parte del escritor permite a los personajes alejarse de un estancamiento en la melancolía y aproximarse al proceso del duelo por medio de una creatividad y una celebración por la vida tanto en Königsberg como en México.

La maestra Andrea lleva a Gortari por las memorizadas calles de Prusia Oriental antes y después de los bombardeos. Momentos antes del ataque razonan sobre la situación de guerra a la que se enfrentan: “Ven conmigo, no tiene caso estar en la escuela. ¿Para qué aprender gramática, sujeto, verbo y predicado? Con eso nunca se salvó una ciudad del acoso” (110). La maestra de matemáticas y el estudiante encaran uno de los retos más grandes de sus vidas, la sobrevivencia. Ambos denotan la gravedad de una ciudad que se encuentra en completa crisis social. Los personajes se ubican dentro de un contexto de emergencia en donde todas las reglas dejan de subsistir. Es dentro de ese estado de guerra y de total excepción a las normas que se crea un proscenio para la narración de relatos irrevocablemente inconclusos. Andrea hace una referencia al hecho de que ninguna historia es absolutamente completa: “no hay historia completa y ninguna historia termina” (117). Los personajes se ven en la constante búsqueda por las historias incompletas del pasado.

A la recreación de Königsberg se une una banda de amigos ebrios que al igual que la maestra y el estudiante no carecen de imaginación para narrar y

vivir las historias ajenas. El grupo de amigos se compone por tres borrachitos con distintos trasfondos pero con un factor en común: la carga de vidas patéticas, acaso trágicas. Entre el conjunto de amigos se encuentra Floro, un actor fracasado que se niega a actuar de manera pasiva los papeles que el teatro le asigna y que por lo tanto, lo terminan echando. Después está el polaco, cuyo nombre no conocemos pero sabemos que su seudónimo se le dio por su origen, y que por un muy corto tiempo fue un reconocido boxeador profesional. El tercer integrante es Blasco, que con su torpe cortejo pierde toda oportunidad de retener a una mujer a su lado, incluyendo a su esposa. Gortari integra a estos personajes en sus relatos, invitándolos a reinventar historias fragmentadas. La pandilla de los tres borrachitos, Gortari y Andrea convierten las historias de los 'otros' en suyas otorgándole un significado a sus propias vidas. Estas figuras viven para narrar, para interpretar y para sentir muy dentro las historias que cuentan. Los narradores reivindican su existencia al convertirse en actores principales e inclusive en héroes dentro de los relatos que recitan.

Los personajes que interpretan las historias ajenas se enfrentan a una realidad que carece de fama y trayectoria. Las historias de ellos se formulan por un botín de políticos corruptos, por batallas no ganadas y por una falta de héroes. Es por esto que dentro de las narraciones proyectadas se transforman en actores con papeles transcendentales. El grupo se une quijotesicamente en el ensueño por realizar hazañas y contar relatos. Revela el autor en una entrevista que todos nos comunicamos con historias; podemos ver que es

precisamente esta necesidad de contar, lo que lleva a Andrea, Gortari, Floro, Blasco y el polaco a aventurar en los eventos de Königsberg al igual que lo sucesos menos heroicos en México: “Floro y Blasco necesitan historias para imaginar, para enamorarse, para creerse más valientes de lo que son” (Toscana).<sup>20</sup> A través de las historias crean mundos ficticios que pueden o no tomar algo de la realidad pero que principalmente sirven para la sobrevivencia de estos sujetos en crisis social.

En una de sus teatralizaciones re-encarnan la invasión del Ejército Rojo en Prusia Oriental con la adaptación de identidades históricas. La maestra Andrea con un mayor conocimiento histórico y literario le otorga a Gortari el nombre de Ernst Tiburzy, a quien en los libros de historia se le conoce por haber sido un valiente comandante del ejército alemán reconocido por derribar aviones soviéticos durante la defensa de Königsberg en 1945. Mientras la dramatización se lleva a cabo el autor nos recuerda constantemente el proceso ficticio involucrado dentro de la representación. Al tiempo que planean los personajes las tácticas defensivas en Prusia Oriental, gira un mundo de personas ajetreadas por las tareas cotidianas: “mientras la gente iba y venía con paso rápido como si tuviese prisa por llegar a la oficina o escuela o casa, nosotros éramos los únicos estáticos” (135). De esa manera el autor alude a la teatralización de la Segunda Guerra Mundial en Prusia Oriental. No obstante de ser una representación, cada uno de ellos asume la responsabilidad del papel en toda su seriedad y la viven intensamente como la vida misma:

Andrea me apretó el brazo. Se acercan los rusos y todo hombre debe arriesgar su vida para rechazarlos. Es algo más que la vida contra la muerte; es civilización contra barbarie. Hoy ya no eres el que eras, sino un voluntario del Volkssturm. Irás a luchar sin entrenamiento y con mucho corazón. Ernst, acercó sus labios a mi oreja, desde hoy te llamarás Ernst Tiburzy (135).

Conscientemente aceptan la doble personalidad otorgada y se entregan a vivirla mientras les sirve la guerra como escenario de una anticipada tragedia. Ya dentro de su personaje de Ernst, Gortari se mentaliza estratégicamente las acciones necesarias para la sobrevivencia: “Tenemos que preparar la defensa de Königsberg. Luchar hasta el último hombre”. La repetición de la historia transmitida por Andrea se personaliza con un miedo individual engendrado por los personajes. En su rol de Ernst, Gortari narra su testimonio ante las atrocidades y se convierte en un activo actor dentro de los eventos. Admite que en un un estado de guerra la vida se entrega en la lucha por salvar la tierra y con ella su gente: “Con letras negras e irregulares, alguien había escrito: Protejan a nuestras mujeres de las bestias rojas”. En la invasión de Königsberg las mujeres se convierten en la presa fácil de los ataques y los abusos.

Andrea elige a Floro como el líder para representar al general Otto Lasch, quien fue el comandante de Königsberg durante la Segunda Guerra Mundial en el año 1944. En los datos históricos, fue Otto Lasch quien entregó las guarniciones de la ciudad de Königsberg al Ejército Rojo después de un ataque

soviético en 1945 (Biddiscombe).<sup>21</sup> Floro-Lasch renace el 9 de abril de 1945 con las voces de un pueblo que gime e implora clemencia por sus vidas: “Habíamos perdido la esperanza, el general Lasch estaba apunto de darse por vencido, cuando alguien invocó su nombre y eso bastó para que todos nos impregnáramos de aquel impulso heroico que le dio gloria a nuestras armas en 1410” (234). Andrea le concede el personaje de Lasch a Floro por su dirigencia en el grupo y por su osada personalidad. Al otorgarle la identidad del general Otto Lasch, recae en él un gran responsabilidad colocándolo al mando de cientos de vidas:

Ella se sentó en la mesa y le dio a Floro una bofetada. General Otto Lasch, los bolcheviques han sitiado la ciudad. Aquí nuestro amigo Tiburzy del Volkssturm pudo destruir cinco tanques soviéticos, aunque eso es una insignificante fracción del armamento enemigo. Se corre el rumor de que vienen por cientos de miles, que Stalin quiere hacernos trizas porque somos el símbolo de la grandeza prusiana. General Lasch, ¿qué debemos hacer? (139).

En ese momento Floro orgullosamente se transforma en algo más que lo era anteriormente; es ahora una esperanza de vida, una salvación. Floro ha interpretado varios papeles a lo largo de su vida y en esta ocasión al igual que en otras, se siente digno de representar un papel como el del general Lasch: “He sido rey y cartero y bachiller y donjúan y amante celoso y estrangulador de

prostitutas y alcalde de Zalamea y muchas cosas más. Puedo con cualquier rango militar” (139). Es así que felizmente acepta la personificación de su personaje como tantas otras veces lo ha hecho ya con figuras notorias.

Al reparto de actores distribuido por Andrea se añade el polaco, quien asumiría el papel del boxeador Antoni Czortek; “Andrea bajó la voz para decir: Es Antoni Czortek, un judío campeón de boxeo (139). Andrea duda de la presencia del polaco entre los prusianos pero poco después le otorga la identidad de Czortek, quien en el año 1936 durante la Segunda Guerra Mundial se convertiría en una leyenda deportiva al ganar múltiples campeonatos de boxeo. En sus comentarios Andrea muestra los prejuicios en contra de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial: “Puedo oler a los judíos a un kilómetro de distancia [...] General Lasch, Andrea mostró su enfado, usted no debería compartir la mesa con un judío polaco”. En la recreación del evento, Floro-Lasch intercede en el recurso de la historia para resaltar la utilidad del judío: “Judío o no judío, el polaco nos sirve” (140). Floro usa al polaco dentro de la re-construcción narrativa como una representación de la situación sociopolítica durante la guerra, “un boxeador polaco, dada la situación del mundo, podría darnos algún beneficio si le conseguimos un retador alemán” (141). Es así que cada uno de los personajes narrativos ocupa un papel específico dentro de la actuación e interpretación de historias. La misma Andrea encarna a las innumerables mujeres violadas por el régimen soviético una vez que Königsberg ha caído bajo las fuerzas del Ejército Rojo: “Andrea sabe que

nada puede hacerse. Cuando las guerras se ganan, las ganan los hombres; cuando se pierden, las pierden las mujeres” (190). Andrea engendra el sufrimiento del género femenino condenado a situarse durante esa época al lado de los vencidos.

Gran parte de la dramatización ocurre en la cantina Lontananza, lugar que deja de llamarse así y de ubicarse en Monterrey para transformarse en Blutgericht dentro de Prusia Oriental. La cantina sería el lugar en el cual los soldados prusianos se armarían de valor para salir y combatir a los soviéticos, “lo normal es que Blutgericht esté lleno de oficiales, más borrachos que nunca, metiéndose en las venas el valor que hace falta para enfrentar su suerte” (137). Es dentro de la cantina Lontananza-Blutgericht que Floro, Blasco, el polaco, Andrea y Gortari aceptan protagonizar el evento de la Segunda Guerra Mundial, y en donde comparten y proponen ideas sobre la defensiva prusiana. En ese espacio Floro y el resto del grupo se unen mentalmente al ‘performance’ de la guerra. Los personajes hacen de la cantina Lontananza la repetición de Blutgericht con una viva dramatización de los sucesos que ellos suponen tomaron lugar a mediados del siglo XX durante la Segunda Guerra Mundial en Königsberg. La cantina se transforma en el espacio ideal para la teatralización de historias narradas desde múltiples perspectivas y voces.

En *The Archive and The Repertoire*, Diana Taylor habla sobre el acto de “performance” como un evento más en la repetición del trauma: “The performance stages one more traumatic repeat” (Taylor 203). La autora arguye



que a través del “performance” o lo que ella connota como lo *performático*,<sup>22</sup> se puede percibir una vez más el testimonio de un evento traumático. En el acto *performático* se repite el momento del trauma frente a una audiencia que se transforma en el espectador. Tanto el público como los actores se hacen testigos de un evento que por medio de su repetición y su espectralidad introduce una realidad. En *Los puentes de Königsberg* la representación de historias ajenas presenta la posibilidad de aproximarse a realidades e historias personales.

Taylor elabora la importancia del acto *performático* en nexo con la esfera social y política de una dada sociedad. La crítica percibe los modos de representación como un campo abierto para la interpretación estética y política de una acción: “Words such as *acción* and *representación* allow for individual action and intervention. *Acción* can be defined as an act, an avant-garde happening, a rally or political intervention. [...] Thus, *acción* brings together both the aesthetic and the political dimension of perform” (14). De la misma manera, una representación reúne los elementos de una acción para manifestar y transmitir un mensaje social. Dentro de la representación los personajes se convierten en los móviles de la acción. La acción dentro del acto de representar expresa una forma activa de transmitir ideas y conocimientos. A través de la representación o mejor dicho, de lo *performático*, se traspasa una memoria, una historia y una agencia cultural:

My particular investment in performance studies derives less from what it *is* than what it allows us to *do*. By taking performance seriously as a system of learning, storing, and transmitting knowledge, performance studies allows us to expand what we understand by 'knowledge' (16).

Lo *performático* reconoce y expresa una sabiduría que surge desde la memoria. En el acto *performático* se comparte la experiencia individual y se transmite un conocimiento que se vuelve colectivo.

Taylor reitera que dentro de lo *performático* se evoca la presencia de una memoria que se rehúsa a pasar por desapercibida:

The country's theatrical memory, much like its historical, cultural, and political memory, has been deracinated. These performances remind urban audiences of the populations they have forgotten. Storing and transmitting these traditions proves essential, because when they disappear, certain kinds of knowledges, issues, and populations disappear with them. [...] Performance provides the 'memory paths,' the space of reiteration that allows people to replay the ancient struggles for recognition and power that continue to make themselves felt in [the] contemporary (210).

Taylor resalta lo esencial de la transmisión oral y visual en las narrativas colectivas e individuales. La autora denota que a través de las artes visuales se manifiesta un pensamiento y una sabiduría popular. Taylor indica que el

conocimiento de un grupo se pasa de generación en generación con la continuidad de su representación en los espacios públicos. Así se hace accesible a la gente la recopilación de un archivo cultural. La memoria transmitida por las masas en el espacio *performático* sirve como un constante de una experiencia y una supervivencia que se reafirma frente a una audiencia de espectadores/testigos. Por lo tanto, las narraciones teatralizadas recuerdan al observador sobre las historias de poblaciones que no olvidan y que no se dejan olvidar. Para Taylor la sobrevivencia de una comunidad y su memoria se patentiza en parte, por la transmisión de sus crónicas.

Por lo tanto, la teatralidad ofrece un espacio abierto para el desdoblamiento de una memoria que persiste en el presente. Mediante la teatralización se transmite una memoria adolorida; una memoria traumática. De acuerdo a Taylor, el trauma y el acto *performático* fácilmente coexisten en tiempo y espacio: “How does performance transmit traumatic memory? The individual focus of trauma studies clearly overlaps with the more public and collective focus of performance studies” (165). En primer lugar, la autora presenta la observación del espacio *performático* como un lugar de denuncia social y política en donde se reflejan las tensiones de una colectividad o un individuo<sup>23</sup>. En consiguiente, estudia las implicaciones del trauma y el futuro del sobreviviente ante la experiencia traumática. Posteriormente, observa la persistencia de una repetición tanto en el trauma como en el acto de escenificar. En ambos espacios se hace patente la recurrencia de una acción que no cede

en su representación. Tanto en el trauma como en lo *performático* se sitúa un espacio atemporal (con el pasado en el presente y el presente en el pasado). Por último, Taylor examina las distintas formas de interacción dentro del trauma y su escenificación. Concluye con la necesidad de una historia y una audiencia para transmitir una memoria. La narración del trauma incorpora a un oyente así como lo *performático* confía de un espectador. Dentro de lo *performático*, como en la narración del trauma, el espectador se convierte en un participante activo que se apropia de una historia ajena.

Taylor entra en diálogo con la relación entre la representación de un evento y la memoria histórica vinculada al evento. La autora devela los modos en que el acto de escenificar conduce a algo más profundo y complejo que se encuentra adherido a la historia. Es así que Taylor discute el rol de la representación como un modo de adentrar en una memoria histórica. A través de la teatralidad se logra representar lo innombrable e incomprensible del pasado. Por lo tanto, mediante la teatralización se manifiesta lo aparentemente no obvio o lo insostenible dentro de lo real. Aquello que se coloca en la sinrazón y que se torna agónico encuentra un espacio dentro de las artes visuales. Como consecuencia, el espectáculo sirve como un vehículo de expresión en el cual se desenvuelve la memoria del trauma y con ella una responsabilidad ante la historia.

Utilizando el término de lo *performático* discutido por Taylor es útil repensar la presencia de una memoria y un trauma en *Los puentes de*

*Königsberg*. Las susodichas menciones sobre el acto de “performance” introducidas por Taylor resultan eficaces en el análisis interpretativo de los personajes toscanianos, ya que estos configuran una teatralización de varios relatos para confrontar así sus propios traumas. Las figuras en la novela de Toscana se empeñan en recrear vidas anteriores por medio de una apropiación de historias. Estos personajes reproducen narrativas ajenas con el objetivo de rescatarlas de un olvido y así adentrar en sus propias historias. A través de la narración de Königsberg los personajes se acercan a la idiosincrasia de una sociedad contemporánea ubicada en México en el siglo XX. Es así que una narrativa conlleva a otra y así, hasta que progresivamente se agotan los límites de la razón.

La novela está estructurada por una compilación de voces polifacéticas que entran en contacto mediante un juego literario. Los múltiples personajes participan en la narración de historias que a lo largo de la obra se van complementando. Las voces llegan a unificarse de tal manera, que pareciera que los distintos diálogos se escuchan y se contestan. La narrativa dispone de la técnica literaria de los vasos comunicantes,<sup>24</sup> introducida por Mario Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista*, en donde se expone la yuxtaposición de historias que se modifican mutuamente:

Ahora sí podemos intentar una definición de los vasos comunicantes. Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad

narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narradores por separado. La mera yuxtaposición no es suficiente, claro está, para que el procedimiento funcione. Lo decisivo es que haya comunicación entre los dos episodios acercados o fundidos por el narrador en el texto narrativo (Vargas Llosa 89).

Por lo tanto, las voces de una historia van infiltrando y contaminando el espacio aparentemente inconexo de otras narrativas. Es así que las voces llegan a confundirse y solidarizarse dentro de una sola línea narrativa, tal como sucede con el canto introductorio dentro de la obra.

Toscana inicia *Los puentes de Königsberg* con un coro de voces infantiles que en melodía claman su pesar: “Se alza una voz de niña. Está cantando. Es una voz suave que no muestra ni alegría ni tristeza, pero sí la violencia de quien quiere que el alma estalle. No canta palabras, sino un gemido melodioso” (Toscana 11). A su canto se unen otras tantas niñas con distintos movimientos musicales, empleando cada una su propio ritmo y tono: “A ella se une otra voz y otra; muchas más”. Al final del canto, las sinfonías de las niñas se unifican para crear un solo coro, “un coro de niñas claras. Un coro luminoso”. La voz de la primera niña abre paso a la historia de otras que igualmente comparten la agonía de un alma en desconsuelo. Con la intercepción de voces se van

entrelazando historias que producen un solo y desesperado canto. A través del canto anhelan ser recordadas, desean más que nada rescatar del olvido sus historias: “Es hora de escucharlas. Es hora de amarlas. De recordarlas. Una ovación, damas y caballeros. El más cálido de los aplausos. Escuchemos la canción de las niñas muertas”. Los mundos de ellas se interponen dentro de un solo discurso narrativo expresado en canto. De repente cambia la escena y nos encontramos en el campo de guerra con Floro, Blasco y el polaco al frente. A lo largo de la novela las distantes historias de las niñas desaparecidas se van intercalando con la vida de Floro y los demás.

En *Los puentes de Königsberg* Toscana dialoga sobre los paralelismo poco usuales entre dos épocas y dos ciudades heterogéneas. La narración de la caída de Königsberg intercede con la dramatización de las seis niñas desaparecidas en México en el año 1938. Aunque ambos eventos se ubican dentro de distintas dimensiones espaciales y temporales, son los mismos personajes quienes personifican y reviven los sucesos. Toscana yuxtapone las dos historias produciendo finalmente un solo lazo narrativo. Los episodios de guerra en Königsberg cambian inadvertidamente a las imágenes de niñas desaparecidas en Monterrey, introduciendo así un contacto entre ambos relatos. Los cambios de escena entre México y Königsberg ocurren abruptamente hasta el punto de borrar las fronteras entre ambos espacios. El campo de guerra en el que actúan Andrea, Gortari, Floro, Blasco y el polaco, se llega a fundir con el mundo de las seis desaparecidas.

Dentro de un tono juguetón acaso burlesco, los personajes abandonan la re-actuación de la guerra para hablar sobre las desaparecidas:

¿Pero la guerra? Es un chiste [...] yo diría que terminó el juego, Floro saca otro cigarrillo. ¿Trajiste la botella? Vamos a salir de este agujero, vamos al quiosco con el polaco. Ahí voy a contarte la historia de hoy. Es sobre un autobús que se pierde con seis muchachas cuando iba rumbo a la presa de la Boca. Un paseo escolar (13).

Así dejan los actores el campo de guerra en Königsberg para hablar sobre las desaparecidas en México. Por lo tanto, surge una transición del campo de guerra a la historia de las seis jóvenes extraviadas durante un paseo escolar rumbo a la presa de la Boca.

Ya en el quiosco el grupo de ebrios brinda por ellas, por las seis muchachas y por una historia que aunque compartida retiene un aspecto profundamente personal con cada una de ellas: “Por ellas, Floro engola su voz, siempre por ellas. Cada una tendrá sus circunstancias, sus lágrimas, sus temores y el modo discreto, nervioso o impropio de gritar, y así cada brindis será distinto. Por una, por dos, por tres, por seis” (15). A cada niña se le reconoce con un atributo propio y así cada una es diferente dentro de la historia. Con cada voz se retiene una subjetividad que no se pierde dentro de la experiencia comunal. Cada vez que Floro y los demás narran la historia de las desaparecidas lo hacen añadiendo un elemento íntimo a cada una de ellas.



El grupo lleva a cabo la teatralización del suceso mediante seis botellas diferentes de alcohol: “Sobre la mesa hay quince botellas vacías. Nueve son de cerveza; las otras seis, de distintos licores: tequila, vino, brandy, bourbon, whisky y mezcal” (47). A las desaparecidas las nombran Marialena, Érica, Juliana, Araceli, Marisol y Gabriela, y de acuerdo a sus personalidades les van asignando una botella para ser representadas. Ninguna botella se repite resaltando así la singularidad de cada una. Una vez que se han reunido las seis botellas empieza el acto *performático* con una repetición del día en que desapareció el camión escolar con las seis niñas dentro. Al igual que con la teatralización de la guerra en Königsberg, los personajes transmiten los sucesos por medio de una agencia propia: “Soy el director y escritor; soy los actores” (48). El grupo de amigos dramatiza el evento en repetidas ocasiones alterando y modificando los hechos pero finalizando siempre con un trágico resultado:

El chofer del autobús nota que hace falta cargar combustible y se detiene en una gasolinera a la vera del camino. Apenas abre la puerta para bajarse, entran dos hombres armados. Floro sacude un poco las botellas con movimientos rápidos de las manos, las hace trasladarse de un lado a otro de la mesa, las revuelve como fichas de dominó y simula un griterío confuso de mujeres (48).

Floro convierte la dramatización de las desaparecidas en un espectáculo para ser vivido y sentido por el espectador. Expone los sucesos por medio de múltiples perspectivas, dejando un espacio abierto para la interpretación. Por lo

tanto, en un momento se ubica el lector con los secuestradores y en otro siente el horror de las niñas raptadas o la desesperación de las madres en busca de ellas.

La madre de Gortari se rehúsa a entrar a ese mundo imaginario de su hijo pero a lo largo de la novela se ve el resultado de su infructuoso intento. A los padres de Gortari se les presenta con un nombre completo, Aristeo Gortari Siller y Otilia Casahonda de Gortari. La madre se centra dentro de una realidad objetiva y analítica con una perspectiva opuesta a la de Gortari, la maestra y la banda de amigos. Intenta buscar respuestas dentro de lo racional y descarta todo lo que parezca incoherente e ilógico. Al retorno de un encuentro con la maestra Andrea, la madre de Gortari le reprende sus acciones y su loca imaginación dentro de un mundo realista: “Volví tarde a casa y mi madre me amonestó. Le relaté que hice una expedición en busca de tanques soviéticos y que destruí algunos con mi Panzerfaust. Ella me preguntó que si había bebido; dijo que no le agradaba mi relación con la maestra Andrea” (136). Otilia ve la imaginación de su hijo como una amenaza a su sanidad física y mental. Sin embargo, a lo largo de la novela se aproxima más y más al mundo de Gortari, dentro de su desesperación por encontrar a su hija Marisol, desaparecida en el viaje escolar rumbo a la presa de la Boca. A partir del desvanecimiento de su hija y la ineficaz búsqueda por ella, la madre recurre a la repetición del evento reconstruido por Floro y lo demás personajes.

Al igual que Otilia, las madres de las desaparecidas se unen a la tarea de escenificar la pérdida de sus hijas. En una de las repeticiones se embarcan en un autobús escolar liderado por Floro, y deambulan por las carreteras en las que fueron vistas por última vez en camino a la presa de la Boca. En esa teatralización las madres no van solas, van acompañadas por sus hijas encarnadas en pequeñas botellas vacías de alcohol. Ahí las abrazan, les hablan, las consuelan y las protegen entre sus brazos: “Las madres succionan sus botellas, las besan, abrazan y les piden sus cariños” (156). A través de la reconstrucción del suceso logran representar e intervenir en la historia de cada una de ellas:

Las madres de Marialena, Gabriela, Érica, Marisol y Araceli se acomodan de mala gana en el asiento largo del fondo. Vamos a recorrer el camino de las hijas perdidas, grita Floro desde el volante, paso por paso, siempre hacia delante, hasta dar con ellas, vivas o muertas, dichosas o desgraciadas, puras o endemoniadas. Vamos adelante, señoras, vamos adelante, niñas, vamos por la carne y el espíritu; por la carne, señoras, por la carne, que eso es lo que ustedes quieren: niñas de carne y hueso, no espíritus en el más allá (154).

Con la ayuda del aguardiente las madres se unen a los cantos de las niñas muertas y a sus miedos. Las madres se toman de las manos tal como imaginan que las hijas lo harían ante el secuestro. Cada madre sostiene una botella de

alcohol y mira en ella a la hija que vuelve transformada en un objeto inmóvil. En el autobús blanco y no amarillo, hablan y sienten por ellas, por las que nunca volvieron. Y así las madres se ven en sus hijas: “Yo, tu madre, también soy una niña muerta. Porque todas las niñas mueren por muerte o por tiempo” (155). Floro, Blasco y el polaco no sólo son espectadores y sobrevivientes sino al igual que las madres son las niñas muertas, “Estamos condenados a beber hasta morir. Somos los niños muertos” (203).

En la dramatización las madres se regocijan y celebran el tener de vuelta a sus hijas. El autobús avanza a gran velocidad con el grupo de amigos, madres e hijas en busca del fatal final. En la teatralización las madres viven intensamente la repetición de la desaparición deseando muy dentro encarnar el sufrimiento de ellas: “Cantan y maldicen y desean con toda el alma que esta vez sí ruede el autobús por un acantilado o choque de frente contra un camión o que entren unos hombres armados y se las lleven” (241). Las madres reconocen la singularidad de cada una de las desaparecidas de manera que la representación se presencia como una conmemoración a las seis jovencitas, “Aquí estamos las primorasas, no seremos como las ocho intactas.” Además de un honor a ellas la escenificación es un acto de sobrevivencia ante el trauma de la pérdida de las seis jóvenes. Las cuatro madres regresan siempre vivas, “pasan indemnes frente a la presa de la Boca” y sin embargo no pierden la esperanza de recuperar algo de ellas en la repetición.

Por medio de la acción *performática* las madres se convierten en testigos del trágico destino de sus hijas. Con la repetición del evento las madres están presentes en el momento de la abducción. Reproducen la desaparición de las estudiantes y encuentran en eso un consuelo. A través de la teatralización los cuerpos de ellas renacen en botellas a las que se les puede tocar, hablar y adorar. Por medio de la escenificación las madres presencian la experiencia ajena y la convierten en propia transformándose cada una de ellas en una activa participante del traumático evento de sus hijas. Mediante el 'performance' vuelven las hijas a sus madres con la repetición del trauma:

Mi madre ya no es ella, ahora es Marisol, con canas y várices, uñas blancas, estrías y copiosas arrugas. Lo mismo las otras madres. No son madres, son hijas. Que un día salieron de casa para no volver. Por tortillas o al cine o a la escuela. Son niñas muertas. Con uniforme y calcetas blancas. Cantan y beben y celebran que un día alguien se las robó (241).

Las madres afrontan la tragedia con la imaginación dentro de un desesperado intento por aliviar el dolor de la ausencia. Recuperan a sus hijas, las sueñan y las inventan vivas para verlas, tenerlas y después dejarlas ir. Las madres se apropian de las narraciones de las seis desaparecidas contando sus historias y repitiendo el momento del trauma para así eximir las del sufrimiento: "Y en los asientos del autobús hay fiesta y baile, porque las niñas perdidas han vuelto a sus madres. Estaban muertas, más ahora celebran y cantan" (157). Toscana

nos permite acercarnos al evento del trauma a través de una perspectiva llena de posibilidades y alternativas en donde la imaginación y la creatividad no tienen límites. Las voces de las niñas muertas forman un abundante coro, al cual se unen las madres con sus propias melodías. Las historias de las desaparecidas cobran un valor inigualable con el testimonio de las madres que no las dejan ser olvidadas.

En *Unmarked: The Politics of Performance* Peggy Phelan examina las formas en que el teatro reproduce la realidad: “Corporal bodies amid real objects: realistic theatre employs properties which reproduce the real” (Phelan 126). Dentro de ese contexto, Phelan también cuestiona los límites de lo real en la representación: “These props index the failure of representation to reproduce the real. The real inhabits the space that representation cannot reproduce – and in this failure theatre relies on repetition and mimesis to produce substitutes for the real”. Por lo tanto, para Phelan la representación y su repetición sólo pueden manifestar el deseo de lo real. De acuerdo a la crítica, la añoranza por una realidad y su imposibilidad en el presente es lo que lleva a la replica de lo original. Por lo tanto, la mímica del evento ejemplifica el valor de ese primer instante que se reconstruye dentro de la representación. Para la escritora el proceso de mimesis implica una realidad que se ausenta y el deseo de reproducirse en el presente. Es precisamente la ausencia de una realidad en la reinterpretación del evento lo que crea una remembranza del pasado: “The Symbolic Mother, for example, is a copy of something that never was truly there.

And because she never was there, she'll never be forgotten". De igual forma, la inexistencia de una realidad actual dentro de la mimesis afecta al espectador puesto que hace patente la añoranza de un pasado que no se olvida.

Phelan sugiere que el pasado contiene el futuro, de tal modo que el futuro puede llegar a ser predecible, "events in the past 'contain' their futures". La escenificación y su repetición son el producto de un pasado que atraviesa los espacios temporales. La repetición del pasado recuerda al espectador sobre una pérdida y el significado de eso en el presente: "The descriptions remind us how loss acquires meaning and generates recovery – not only of and for the object, but for the one who remembers. The disappearance of the object is fundamental to performance; it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs always to be remembered" (147). En este sentido la pérdida de las niñas desaparecidas recupera un valor intrínseco. La memoria de las madres y su representación en el espacio teatral asegura la continuación de ellas en el presente. Por lo tanto, la ausencia de las seis alumnas perdidas se vuelve fundamental en el porvenir tanto de las madres como del espectador.

A través de la teatralización encuentran las madres una forma de recuperar a las hijas. Si no son los cuerpos de las desaparecidas lo que recuperan entonces sí la historia y la memoria de ellas. En el acto *performático* intentan las madres crear y reproducir las realidades vividas por las jóvenes. Con el proceso de mimesis las madres ahuyentan el vacío que ha dejado la ausencia de las seis estudiantes. En la repetición del incidente las madres se

apropian de historias y voces silenciadas, que sin embargo, se escuchan mas que nunca. La teatralización denuncia el horror de la desaparición y la falta de acción política ante tal acontecimiento.

Tal como lo ha mencionado Taylor,<sup>25</sup> en la escenificación se repite el trauma y se transforma el espectador en participante de la experiencia ajena. La memoria de las madres revive y transmite de manera interactiva la pérdida de las seis estudiantes. Las estudiantes viven en sus historias y en los que las escuchan y testimonian su adversidad. A través del acto *performático* las madres aseguran la continuación de una memoria y una historia que informa al oyente de un pasado no tan lejano. En consecuencia, el acto artístico se transforma en un llamado social: “Joseph Roach, on the other hand, extends the understanding of performance by making it conterminous with memory and history. As such, it participates in the transfer and continuity of knowledge” (Taylor 5). Por medio del movimiento corporal y su repetición se transmite un conocimiento que proviene desde la experiencia del trauma. Por lo tanto, en el cuerpo se apropia la representación de una memoria y su repertorio: “The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non-reproducible knowledge” (20). En el canto de las niñas muertas se cuenta una historia y en el mecer de los cuerpos se muestra una desesperada agonía, “mueven un poco el cuerpo y no sabemos si se menean al ritmo de su canción, pues el coro se ha descompuesto en varias



melodías” (Toscana 11). A través del espectáculo se personifica la historia y el sufrimiento de cada una de ellas.

Aunque la mayoría de las madres participan en recrear la desaparición de sus hijas, no todas lo hacen: “Son cuatro madres. La de Juliana no quiso participar, pues ella ya había enterrado a su hija muerta de un atropellamiento en la calle Morelos. Y si seis hijas no tienen seis madres es porque un par de ellas eran hermanas” (154). La señora Domínguez, madre de Juliana, no participa en el acto *performático* porque había ya encontrado a su hija de regreso y le había dado ella misma la sepultura. Y no es que la hubiese encontrado viva sino que la buscó en un animal joven y virgen igual que su hija:

La señora Domínguez compró un marrano vivo. No por peso, ni por raza; eligió el que le pareció más bonito. Anduvo de rancho en rancho, en busca del que tuviera la piel, los ojos y la expresión justos. Una marranita, mejor dicho, que no hubiese parido, joven, virgen, que no mostrara grandes tetillas porque lástima que esos animales no tengan un par ni anden en dos patas y de paso digan algunas lindezas (127).

La madre la salvó de una muerte segura ya que entre otros nueve cerdos iba a ser ejecutada ese mismo día. Pero la señora no estaba salvando la vida de una simple marrana, sino la vida de su propia hija que ahora cobraba vida en otro cuerpo. Con la ayuda del aguardiente renace Juliana, y la señora Domínguez no hace mas que abrazarla y besarla: “Cuando terminó, abrazó al animal y fueron a

la cama. Le dio algunos besos en la testuz y ambas se quedaron dormidas. La señora Domínguez también había disfrutado el aguardiente y recuperaron la conciencia hasta el siguiente amanecer” (128). A un año de la desaparición, Juliana vuelve a la escuela y la madre se asegura de que se vea lo mas bella mientras la viste en su uniforme escolar como de costumbre, “anda, hija mía, sacudió la señora Domínguez a la marrana, se nos hizo tarde para la escuela. Lávate los dientes, perfúmate un poco, péinate esos cabellos”. Por medio del animal la madre celebra tener de nuevo a su hija a un año de la desaparición.

La madre recrea el evento con la mayor precisión posible pero muy dentro esperando que los resultados sean diferentes. Con la ayuda del alcohol vive intensamente el retorno de Juliana a casa, tal como lo añoraba y lo necesitaba. El rencuentro con las mojas y las alumnas sobrevivientes del rapto ante el regreso de Juliana transformada en una marrana es de estupor y espanto. Ante la atónita mirada de las estudiantes y las monjas, la señora Domínguez reclama un buen cuidado y una educación para su hija:

Aquí les traigo otra vez a mi hija, a ver si ahora sí la cuidan. Abrió el costal y salió la marrana dando tumbos y asustada. Y usted, ramera, señaló a la monja botella de rompopo, deje de rezar y póngase a buscar a las niñas que no supo defender. Anden, cuiden a mi hija, miren cómo regresó, convertida en una cerda porque ustedes no supieron dar la vida por ella; era preciosa y ahora es horrible, pero igual me la van a educar y le enseñarán

matemáticas y latín y español y, por favor, nada de dioses misericordiosos (129).

El retorno de Juliana transformada en cerdo le permite a la madre revivir la pérdida de su hija, quien asustada por el bullicio de la gente y los carros corre hasta su muerte. Aunque no tiene el cuerpo original de su hija, se consuela con el de la marrana que muere entre sus brazos: “y a los pocos segundos llegó la señora Domínguez y abrazó a su hija y se puso a llorar” (130). Para la madre no era una marrana la que moría entre sus brazos, era Juliana y esta vez no estaba sola.

Con el cuerpo de Juliana puede la madre darle entierro y designarle un espacio físico para visitarla y llorar por ella: “El marrano fue transportado a la morgue porque la señora Domínguez se negó a aceptar que fuese animal. Por eso ahora, en el cementerio, bajo una lápida que reza Juliana Domínguez 1929-1945, está ese marrano vestido con un manto negro que su madre le mandó confeccionar para la ocasión”. Y ahí Juliana espera las visitas semanales de la señora Domínguez quien sin falta llega al cementerio a ver a su hija. Es por eso que la madre de Juliana no se une con las otras madres en el acto *performático* que recrea el extravío del autobús escolar rumbo a la presa de la Boca. La señora Domínguez a diferencia de las otras madres, ya ha presenciado el fatal desenlace de su hija, le a dado sagrada sepultura y a hecho luto.

Después del viaje a la presa de la Boca, Gortari confiesa que su madre Otilia no volvió a poner la mesa para Marisol ni a colocar pesquisas en el periódico:

Mi madre nunca hizo referencia a lo que ocurrió cuando se montó con Floro y los demás en ese autobús escolar. Dejó de poner los cubiertos de mi hermana en la mesa, ya no la mencionó en tiempo presente ni lavó su ropa y mi padre prefirió no hacer preguntas. Una vez me senté en la silla que siempre había ocupado mi hermana y nadie me amonestó. Cada martes, sin embargo, mi madre salía de casa por la mañana y no regresaba sino pasadas las cinco de la tarde. Sobre esto mi padre también prefirió no averiguar nada (205).

En la escenificación del evento las madres toman responsabilidad por las muertas, ostentan el dolor de ellas y muestran un interés ético por crear conciencia sobre el pasado. Las madres se responsabilizan por contar las historias de ellas y así inmortalizarlas en la memoria.

Laurie Beth Clark investiga el retorno al lugar del trauma y los motivos que llevan a tal práctica. En su estudio encuentra que el regreso a la escena del trauma se conecta a la promesa del nunca más. Al visitar los sitios del trauma se despiertan los recuerdos de las atrocidades cometidas y un deseo por hacer justicia. Para Clark el sitio del trauma revive el doloroso acontecimiento de una pérdida y la necesidad de nunca más repetirse. Por lo tanto, el viaje al lugar del

trauma se convierte en un turismo que busca recordar y cambiar el futuro: “The promise of ‘never again’ is performed through the ritual of trauma tourism, a ritual which is itself enacted through contestation” (Clark 152). Los visitantes traen a la escena un conjunto de emociones y deseos que sirven para múltiples funciones, “Trauma memorials are called upon to serve multiple functions for these complex constituencies, which include, education, mourning, healing, nationalism and activism” (153). En consecuencia, el turismo del trauma es uno de esperanza y consuelo tanto por el pasado como por el presente y el porvenir.

Para las madres de las desaparecidas el regreso al lugar del trauma sirve como un rito a la memoria de las muertas y un proceso de duelo. Al escenificar el evento en el lugar de la desaparición las madres pasan por una etapa de luto en la cual expresan sus más íntimos sentimientos de dolor y angustia. A través del luto lamentan la muerte de sus hijas y reafirman sus cortas pero ciertas existencias. En el viaje a la presa de la Boca las madres penan por las inocentes y esperan que ni una madre más vuelva a pasar por el dolor de perder de esa forma a una hija. El nunca más se torna en un proyecto de sanación pero también de no olvidar, “Particularly since World War II, there has been a proliferation of trauma sites developed for tourism that proclaim the project of ‘never again’ as their primary mission” (151). Ahora bien, si el proyecto del nunca más se presenta indeterminado, entonces la tarea de nunca olvidar se hace fundamental.

En el turismo del trauma las madres expresan una desolación y una necesidad por aliviar el dolor del pasado. En el duelo regresan al origen del trauma que es el espacio donde se presenciaron a las seis estudiantes vivas por última vez: “One dimension is the return to the actual site of trauma by survivors of that particular atrocity in search of some form of healing. This fits a conventional model of trauma therapy where the survivor orchestrates a structured visit to the site of the trauma in order to put the pain to rest” (150). Las madres regresan al lugar de las desaparecidas y repiten sus historias con la esperanza de reconciliar el pasado.

Los personajes en *Los puentes de Königsberg* hacen del teatro el espacio idílico para la representación de una memoria traumada. En ese espacio surge la necesidad de entender el pasado y aproximarse a nuevas formas de percibir la historia. A través de la re-interpretación de eventos, los personajes se apropian de narraciones ajenas que hacen íntimamente suyas. Es por medio de la figura del ‘otro’ que se acercan a una realidad personal y que reevalúan sus propias existencias. La narración de la guerra en Königsberg por los personajes mexicanos sirve para indagar en los traumas nacionales que inconscientemente intentan reprimir. Es a través de Königsberg que se llega al entorno de un México abatido, carente de historias épicas y héroes. Geney Beltrán Félix comenta sobre la relación de la historia mexicana con la de Königsberg:

Los desquiciados de *Los puentes* ... experimentan vergüenza de su Monterrey filisteo y sin-historia y, apropiándose de la tragedia

coetánea de la prusiana Königsberg – arrasada por aviones ingleses y saqueada por el Ejército Rojo en 1945–, dan cumplimiento a su aspiración de víctimas: en su documentada locura, Königsberg no es real pero sí necesaria [...] La historia mexicana (y esto no sin injusticia) la vemos como una historia fársica, de opereta (Beltrán Félix 79).

Los personajes no logran rescatar la historia de México de una intrascendencia pero sí conjeturar una re-configuración de ella. La historia de México se entiende desde el momento del trauma que se traza tiempo atrás con la conquista y hasta el periodo actual con una desmesurada violencia, como lo ha sido y lo sigue siendo el abuso, los asesinatos y las desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez. La historia mexicana continúa siendo una de desilusión y engaño pero a la vez, Toscana nos recuerda que dentro de las grandes crisis humanas surge un proscenio para contar, interpretar y conmemorar el pasado.

## Capítulo 5

### Conclusión

En este trabajo indago en la narrativa del trauma y trazo su causa histórica para ofrecer una aproximación y un entendimiento de la experiencia individual y colectiva. Exploro las múltiples formas en que se manifiesta la experiencia del trauma con sujetos que se apropian de historias anteriormente enajenadas. Presento una discusión ante la inaccesibilidad del trauma en el momento que ocurre y su resistencia ante una articulación. Argumento que en las obras *Nadie me verá llorar*, *La Castañeda*, *La voluntad y la fortuna* y *Los puentes de Königsberg* de Cristina Rivera Garza, Carlos Fuentes y David Toscana se revela un trauma por un violento pasado y su inherente retorno en el cual involuntariamente se intenta traer a consciencia el inconsciente. Freud señala cómo es que a través de la narrativa se puede hacer consciencia de lo reprimido: “If what was repressed is brought back again into conscious mental activity – a process which presupposes the overcoming of considerable resistances – the resulting psychical conflict, which the patient had tried to avoid, can [...] reach a better outcome than was offered by repression” (*Five Lectures*, Freud 28). Las narrativas estudiadas muestran una resistencia a un pasado histórico basado en lo empírico y lineal con narrativas desarticuladas y fragmentadas que dentro de su propia estructura develan un trauma y una



realidad. En sus narrativas los personajes se enfrentan ante memorias reprimidas que se van infiltrando en la conciencia y de las cuales, intentan dar entendimiento. En estas novelas arguyo por la necesidad de un duelo y un 'working through' en el trauma y el reconocimiento de una memoria que hace accesible nuevos modos de interpretar el pasado. Argumento que a través de los procesos mencionados se logra dar cuenta de una realidad y una consciencia que surge de la experiencia del trauma. En las narrativas analizadas la historia de la postrevolución reaparece con la posibilidad de una nueva forma de narrar y escuchar al igual que un nuevo lenguaje.

El estudio de las obras de Cristina Rivera Garza, Carlos Fuentes y David Toscana emerge debido a la temática de la historia y la memoria que aparece en las cuatro narrativas. Las obras conllevan en su narración un trauma histórico que parte del periodo postrevolucionario en México y que se extiende hasta el siglo XXI rehuyendo una coherente articulación y entendimiento de los hechos. La repetición del pasado en el inconsciente de los personajes despliega un intento por despertar una conciencia ante un trauma histórico. La experiencia traumática insiste en su repetición hasta aproximarse a un proceso de duelo en el cual, se pueda meditar el pasado: "Thus Freud's "death-drive" is also a signal of the necessity and possibility of cure, the necessity of mourning and psychological "work" to undo the negativity which history has inscribed" (27). En el proceso del duelo el pasado no determina el presente sino viceversa, con un futuro y un presente que poseen su historia. En las cuatro obras los personajes

revindican sus historias y determinan sus futuros al poseer una memoria tanto individual como colectiva. Por medio de un acercamiento psicoanalítico de la historia se es posible dar cuenta de la experiencia y sus síntomas así como de dar fin a un determinismo histórico, un apaciguamiento social e iniciar un cambio social.

## Bibliography

- Aberbach, David. *Surviving Trauma: Loss, Literature, and Psychoanalysis*. New Haven: Yale UP, 1989. Print.
- Abraham, Nicolas, Maria Torok, and Nicholas T. Rand. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis. Vol. 1*. Chicago: University of Chicago, 1994. Print.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham, NC: Duke UP, 1999. Print.
- Beltrán Félix, Geney. "Los puentes de Königsberg de David Toscana" *Letras Libres* 131 (2009): 79-80. Web.
- Biddiscombe, Perry "'Freies Deutschland' Guerrilla Warfare in East Prussia, 1944-1945: A Contribution to the History of the German Resistance." *German Studies Review* 27.1 (2004): 45-62. JSTOR. Web.
- Billig, Michael. *Freudian Repression: Conversation Creating the Unconscious*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge UP, 1999. Print.
- Biswas, Shampa, and Zahi Anbra Zalloua. *Torture: Power, Democracy, and the Human Body*. Seattle, WA: U of Washington, 2011. Print.
- Boheemen, Christine Van. *Joyce, Derrida, Lacan, and the Trauma of History: Reading, Narrative and Postcolonialism*. Cambridge: Cambridge UP, 1999. Print.
- Brescia, Pablo A. J., and Scott M. Bennett. "¿Nueva narrativa? Entrevista con

- David Toscana" *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 18.2 (2002): 351-362. Web.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004. Print.
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2013. Print.
- . *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. Print.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. Print.
- Césaire, Aimé. *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review, 2000. Print.
- Édouard Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trans. J. Michael Dash (Charlottesville: University Press of Virginia, 1989), 65-66.
- Eng, David L., and David Kazanjian. *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: U of California, 2003. Print.
- Estrada, Oswaldo. *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto...* México, D.F.: Ediciones Eón, 2010. Print.
- Fanon, Frantz, and Richard Philcox. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove, 2004. Print.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992. Print.
- Freud, Sigmund. *Five Lectures on Psycho-analysis*. New York: Norton, 1977.

- Print.
- . *On Murder, Mourning, and Melancholia*. London: Penguin, 2005. Print.
  - . and James Strachey. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. New York: Liveright, 1977. Print.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969. Print.
- . *La voluntad y la fortuna*. México, D.F.: Alfaguara, 2008. Print.
  - . (CarlosFuentesMX). “Debe haber algo más allá de la masacre y la barbarie, para sustentar la existencia del género humano y todos debemos participar en su busca.” 19 March 2011, 7:28 p.m. Tweet.
  - . (CarlosFuentesMX). “Serán los jóvenes quienes tengan que enmendar los errores de nuestras generaciones; pero cuentan con una gran tecnología para hacerlo...” 19 March 2011, 7:22 p.m. Tweet.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980. Print.
- Guillén, Claudia. “Todas las vidas posibles” *Revista de la Universidad de México* 72 (2010): 97-98. Web.
- Hiroshima, Mon Amour*. Dir. Alain Resnais. Perf. Emmanuelle Riva, Eiji Okada, and Bernard Fresson. The Criterion Collection, 1959. DVD.
- Ifowodo, Ogaga. *History, Trauma, and Healing in Postcolonial Narratives: Reconstructing Identities*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- Kilby, Jane. *Violence and the Cultural Politics of Trauma*. Edinburgh: Edinburgh

- UP, 2007. Print.
- Kleinman, Arthur. *Writing at the Margin: Discourse between Anthropology and Medicine*. Berkeley: University of California, 1995. Print.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Print.
- Laplanche, Jean, and Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996. Print.
- Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago, 2000. Print.
- Mendiola, Alfonso. "Hayden White: la lógica figurativa en el discurso histórico moderno", transcrip. y trad. Juan Javier Cerda Orozco y Pablo Tamariz Domínguez, *Historia y Grafía*, enero-junio. [Entrevista con Hayden White].
- Morris, David B. *The Culture of Pain*. Berkeley, CA: U of California, 1991. Print.
- O'Gorman, Edmundo. *Conciencia de la historia: Ensayos escogidos*. Ed. Humberto Beck and Iván Ramírez de Garay. Mexico, D.F.: Consejo Nacional para La Cultura y Las Artes, 2011. Print.
- Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del Norte de México" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 30.59 (2004): 71-77. Web.
- Phelan, Peggy, and Jill Lane. *The Ends of Performance*. New York: New York UP, 1998. Print.
- . *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. Print.
- Porter, Roy, and David Wright. *The Confinement of the Insane: International Perspectives, 1800-1965*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2003. Print.

- Ramadanovic, Petar. *Forgetting Futures: On Memory, Trauma, and Identity*. Lanham, MD: Lexington, 2001. Print.
- Remón-Raillard, Margarita. "Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)" *ILCEA* 18, (2013): 1-20. Web.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: U of Chicago, 2004. Print.
- Rivera, Garza Cristina. *La Castañeda: Narrativas dolientes desde el manicomio general, México, 1910-1930*. México, D.F.: Tusquets, 2010. Print.
- . *Dolerse: Textos desde un país herido*. México, Oaxaca de Juárez: Sur+ediciones, 2011. Print.
- . *Nadie me verá llorar*. México, D.F.: Tusquets Editores, 2008. Print.
- . *The Masters of the Streets: Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930*. Ph.D. diss.: U of Houston, 1995. Print.
- Rodríguez Lozano, Miguel Guadalupe. "La otra experiencia del norte: Aproximación a la narrativa de David Toscana", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 4.10 (1999): 57-66. Print.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford UP, 1985. Print.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003. Print.

- Stern, Max M., and Liselotte Bendix. *Stern. Repetition and Trauma: Toward a Teleonomic Theory of Psychoanalysis*. Hillsdale, NJ: Analytic, 1988. Print.
- Strozier, Charles B., and Michael Flynn. *Trauma and Self*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1996. Print.
- Tal, Kalí. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Print.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- Toscana, David. *Los puentes de Königsberg*. México, D.F.: Alfaguara, 2009. Print.
- . *La ciudad que el diablo se llevó*. México, D.F.: Alfaguara, 2012. Print.
- . "David Toscana en Arte Afuera." Interview by Daniel Barrón. *Arte Afuera*. Rompeviento. México, D.F., 22 Jan. 2013. Television.
- . "Toscana explora la sinrazón en *Los puentes de Königsberg*." Interview by Yanet Aguilar Sosa. *El Universal México*. Cultura. México D.F., 06 Oct. 2009. Print.
- Trezise, Bryoni, and Caroline Wake. *Visions and Revisions: Performance, Memory, Trauma*. Copenhagen: Museum Tusculanum, 2013. Print.
- Vickroy, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: U of Virginia, 2002. Print.
- Volf, Miroslav. *The End of Memory: Remembering Rightly in a Violent World*. Grand Rapids, MI: W.B. Eerdmans Pub., 2006. Print.



Wilson, Pamela, and Michelle Stewart. *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics, and Politics*. Durham: Duke UP, 2008. Print.

---

<sup>1</sup> Cathy Caruth aclara que no hay una sola definición del trauma a través del tiempo pero ofrece una generalización: “In its most general definition, trauma describes an overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (*Unclaimed*, Caruth 11).

<sup>2</sup> Para una discusión sobre el concepto histórico del trauma y su intento de definición es recomendable hacer referencia a Charles R. Figley, ed., *Trauma and its Wake*, 2 vols. (New York: Brunner-Mazel, 1985-1986).

<sup>3</sup> En el prólogo a *Conciencia de la historia: Ensayos escogidos*, Humberto Beck analiza la obra de Edmundo O’Gorman y la declara un episodio fundamental en la historia mexicana.

<sup>4</sup> En el siglo XIX se constituye un creciente interés por establecer una consciencia del ser nacional. Escritores como Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* entre otros, discuten la temática del ser nacional en la historia de América Latina. La identidad del mexicano se ve fuertemente vinculada a su pasado pre-colombino y a la posterior colonización. Por lo tanto, el carácter del hombre latinoamericano se percibe como un producto de sus circunstancias históricas.

<sup>5</sup> En *Unclaimed Experience* Cathy Caruth integra el filme y la versión textual de *Hiroshima mon amour* para discutir el trauma a causa de la guerra. Hace referencia a citas en inglés traducidas por Richard Seaver (New York: Grove Press, 1961) para indagar en un análisis psicoanalítico de la obra visual.

<sup>6</sup> Marina Pianca presenta un estudio psicoanalítico sobre un estado de amnesia en Argentina y explora la “política del olvido”. Marina Pianca, ‘La política de la dislocación (o retorno a la memoria del futuro)’, *Memoria colectiva y políticas de olvido*. Adriana J. Bergero y Fernando Reati (editores), 1997.

<sup>7</sup> Fuentes, Carlos. (CarlosFuentesMX). “Debe haber algo más allá de la masacre y la barbarie, para sustentar la existencia del género humano y todos debemos participar en su busca.” 19 March 2011, 7:28 p.m. Tweet.

<sup>8</sup> Fuentes, Carlos. (CarlosFuentesMX). “Serán los jóvenes quienes tengan que enmendar los errores de nuestras generaciones; pero cuentan con una gran tecnología para hacerlo..” 19 March 2011, 7:22 p.m. Tweet.

---

<sup>9</sup> En *Narrative Discourse* Gérard Genette ofrece términos muy útiles para repensar la voz narrativa. Las definiciones son pertinentes para examinar los múltiples discursos narrativos dentro de la obra de Carlos Fuentes.

<sup>10</sup> A lo largo de *La voluntad y la fortuna*, se hace referencia al evento de la Revolución Mexicana mediante la figura de La Antigua Concepción. En este caso la omisión de fechas precisas en el nacimiento de La Antigua Concepción son las de un periodo no fijo en la historia de la Revolución Mexicana.

<sup>11</sup> Paul Ricoeur dedica una extensa parte de su libro *Memory, History, Forgetting* en explicar a detalle la necesidad de un olvido para posibilitar el acto de recordar. Para más información ver Ricoeur, 68-86.

<sup>12</sup> Las obras de David Toscana han recibido una extensa crítica y estudio además de ser traducidas a varios lenguajes. El autor ha recibido premios y reconocimientos por su narrativa, entre los cuales se encuentran el Premio Honorario Narrativa Colima para Obra Publicada y el Premio de Narrativa Antonin Artaud al igual que el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares por su obra *El último lector*, más el Premio Casa de las Américas de Narrativa José María Arguedas por *El ejército iluminado*, también se cuenta su participación en el International Writers Program, de la Universidad de Iowa y su trabajo en el Berliner Künstlerprogramm.

<sup>13</sup> Eduardo Antonio Parra publicó un artículo en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* en el año 2004 titulado "El lenguaje de la narrativa del Norte de México" en el cual, destaca a David Toscana, Juan José Rodríguez, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Gabriel Trujillo Muñoz, Francisco José Amparán, Jaime Muñoz Vargas, Julián Herbert, Patricia Laurent, y Felipe Montes, entre otros, como una generación de escritores que comparten una narrativa del norte o una narrativa fronteriza. En "¿Nueva narrativa? Entrevista con David Toscana" realizada por Pablo A. Brescia y Scott M. Bennett, Toscana afirma tener algunos elementos de la narrativa del Norte, en particular el uso de un lenguaje del Norte. En su escritura Toscana destaca el lenguaje directo y escueto como el elemento característico más importante vinculado a la nueva narrativa del Norte. Por otra parte, también se aleja de lo que son las tradiciones literarias regionales aclarando no pertenecer exactamente a una tradición literaria.

<sup>14</sup> Rodríguez Lozano, Miguel Guadalupe. "La otra experiencia del norte: Aproximación a la narrativa de David Toscana." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 4.10 (1999): 57-66. Print.

---

<sup>15</sup> Toscana, David. "David Toscana en Arte Afuera." Interview by Daniel Barrón. *Arte Afuera*. Rompeviento. México, D.F., 22 Jan. 2013. Television.

<sup>16</sup> Toscana, David, *Los puentes de Königsberg*, Alfaguara, México, 2009.

<sup>17</sup> Después de la invasión durante la Segunda Guerra Mundial y tras la victoria de la Unión Soviética en el ataque de la ciudad alemana, Königsberg se renombra Kalinigrad.

<sup>18</sup> En *The Dialogic Imagination* Mikhail Bakhtin define la conexión temporal y espacial en la literatura a través del cronotopo: "We will give the name *chronotope* (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [space-time] is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature; we will not deal with the chronotope in other areas of culture. In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. The chronotope in literature has an intrinsic generic significance. It can even be said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions, for in literature the primary category in the chronotope is time. The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic." (Bakhtin 84).

<sup>19</sup> Toscana hace la conexión lingüística de la palabra Königsberg a Monterrey en español en una entrevista para la revista de *Deliberación* en la sección de Arte y Cultura.

<sup>20</sup> Toscana, David. "Toscana explora la sinrazón en *Los puentes de Königsberg*." Interview by Yanet Aguilar Sosa. *El Universal México*. Cultura. México D.F., 06 Oct. 2009. Print.

<sup>21</sup> En "Freies Deutschland" Guerrilla Warfare in East Prussia, 1944-1945: A Contribution to the History of the German Resistance, Perry Biddiscombe compila una revisión de datos históricos sobre la Segunda Guerra Mundial

---

durante el año 1944-1945. Entre las fuentes que cita se encuentra la de Otto Lasch quien en 1958 escribió en alemán su libro *So fiel Königsberg. Kampf und Untergang von Ostpreußens Hauptstadt*, en el cual relata la batalla y la caída de Königsberg ante el Ejército Rojo.

<sup>22</sup> Diana Taylor transforma el sustantivo de “performance” en un adjetivo con la denominación de la palabra *performático* para hablar sobre el acto de representar: “In this trajectory, the performative becomes less a quality (or adjective) of ‘performance’ than of discourse. Although it be too late to reclaim performative for the nondiscursive realm of performance, I suggest that we borrow a word from the contemporary Spanish usage of performance – *performático* or performatic in English – to denote the adjectival form of the nondiscursive realm of performance” (Taylor 6).

<sup>23</sup> Para explorar la relación entre lo *performático* y el trauma, Taylor delinea los siguientes puntos:

1. Performance protest helps survivors cope with individual and collective trauma by using it to animate political denunciation.
2. Trauma, like performance, is characterized by the nature of its “repeats”.
3. Both make themselves felt affectively and viscerally in the present.
4. They’re always in situ. Each intervenes in the individual/ political/ social body at a particular moment and reflects specific tensions.
5. Traumatic memory often relies on live, interactive performance for transmission. Even studies that emphasize the link between trauma and narrative make evident in the analysis itself that the transmission of traumatic memory from victim to witness involves the shared and participatory act of telling and listening associated with live performance. Bearing witness is a live process, a doing, an event that takes place in real time, in the presence of a listener who “comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event” (167).

<sup>24</sup> Mario Vargas Llosa introduce el término de “los vasos comunicantes” en *Cartas a un joven novelista* publicado por primera vez en 1997. En su ensayo el autor reflexiona sobre el proceso de escritura en las novelas, aportando su experiencia personal dentro de lo que termina siendo una autobiografía. Define las técnica literaria de “los vasos comunicantes” como la fluctuación de distintos tiempos y espacios que se unen dentro de un solo texto narrativo.

---

<sup>25</sup> En *The Archive and The Repertoire* Taylor hace hincapié en la repetición del trauma frente un espectador resaltando la importancia de la escenificación y la presencia de un 'otro' testigo del evento dramatizado.