

UNIVERSIDAD NACIONAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
LICENCIATURA EN LITERATURA Y LINGÜÍSTICA CON
ÉNFASIS EN ESPAÑOL

VIAJE, EROTISMO Y CREACIÓN DE FICCIÓN EN TRES
TEXTOS CENTROAMERICANOS

tesis para optar por la licenciatura en Español con énfasis en
Literatura

Presentada por
Brenda Villalobos Varela

2019

Índice

Dedicatoria	IX
Agradecimientos	X
Tribunal examinador	XI
Resumen.....	XII
INTRODUCCIÓN	13
Hipótesis.....	15
Objetivos	15
Objetivo general	15
Objetivos específicos.....	15
Estado de la cuestión	16
Marco teórico	34
Erotismo	34
Lo que es el erotismo	34
Erotismo: Sexualidad y psique	40
El género neopolicial.....	43
Las teorías literarias	46
Composición de la obra verbal	47
El texto en el texto	50
El juego	53
Juego y teatro	55
El viaje.....	61
El cronotopo del viaje.....	68
El ascenso imaginario en El gran masturbador	70
Historia 1: el encierro.....	71
Los espacios tomados: el motivo del viaje	72
El tiempo: castigo eterno.....	79
Las prohibiciones.....	79
La ruta seguida	81
El umbral al otro reino.....	81
Los manjares divinos	83
Historia 2: el paraíso imaginario	83

La seducción de la niña: el rescate de la princesa	85
El paraíso: el plano superior	86
La parodia del cielo	90
El espejo: la puerta infernal	90
Conclusiones	93
El pasado como lazo infernal en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”	94
Las tres historias	94
El pasado	96
Segunda historia	98
La antesala del infierno	98
Las pruebas pre-infernales	101
En la travesía	106
Los habitantes del infierno	106
Frente al espejo del muerto	109
La “lumpenización del difunto”: ruta de muerte	110
El héroe en la espiral descendente	111
La salida del reino de la muerte	112
El cronotopo del viaje	113
El paraíso	114
Conclusiones	117
UN VIAJE DE LETRAS	118
Historias	119
Historia 1: proceso de reconstrucción del pasado	120
Historia 2: el desdoblamiento del escritor	122
Historia 3: el pasado amoroso o la venganza de un enamorado	123
Las pruebas	125
La prueba del odio	125
La prueba de la distancia	126
La prueba de la competencia	127
La prueba de las balas	128
La prueba del engaño	129
Historia 4: el pasado amoroso o la violencia narrada	129

Los objetos mágicos	130
El diario.....	130
El periódico	131
Informe oficial.....	132
El arma.....	132
El regreso.....	132
El cronotopo del viaje.....	134
Conclusiones.....	135
Del erotismo al entendimiento en “El gran masturbador”	137
Masturbación y guerra: el primer enlace	137
El encierro del que se quiere escapar	139
Para escapar hay que jugar	140
La mujer es la clave del escape	141
La mujer que sacia el deseo.....	142
Erotismo y muerte: el único fin posible	144
El juego del erotismo.....	145
Masturbadores somos todos los lectores	146
La segunda función erótica: el conocimiento.....	147
El sexo violento encubre una verdad aún más violenta.....	147
Conclusiones.....	149
La mortífera ruta erótica en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”	150
Hallar a la mujer es hallar la verdad.....	150
El camino de la muerte.....	151
Inicio de la ruta	151
El burdel.....	151
El motel.....	152
El barrio bajo.....	152
El aeropuerto o la diferencia con el muerto.....	153
Los signos de la violencia.....	153
El sexismo	153
El erotismo violento: la única relación posible	155
El mundo de la prostitución: la negación de lo bello	157

El encuentro con la musa: la ruta de la verdad.....	158
El erotismo refleja y revela una horrible verdad bélica	162
Erotismo: la muerte de las barreras.....	163
Conclusiones.....	165
El erotismo acabado en “La noche de los escritores asesinos”	166
El preámbulo.....	166
El asco del sexo o la visión de Rossana	167
El sexo fuerte	170
El ciclo violento	172
La negación del mundo erótico lo bestializa	172
La cadena erótica violenta.....	174
El erotismo rudo.....	174
El juego del odio.....	175
La utilización de los cuerpos en la búsqueda de la amada.....	175
La indiferencia en el reencuentro forzado	177
La masturbación, un intento fallido	178
El erotismo realizado.....	178
Poseer a la mujer es poseer los secretos	179
Rossana, la mujer de la información	179
La información secreta	180
Poseer a la mujer es poseer el conocimiento.....	181
Los secretos matan.....	182
Conclusiones.....	182
La significación de la escritura en “La noche de los escritores asesinos”	185
Escritura y muerte unidas desde el inicio.....	185
Historia 1: la analepsis es el ancla al pasado	186
Historia 2: la escritura ¿cura o enfermedad?	188
La tercera historia: el código por descifrar.....	191
Los espacios interiores, el camino hacia el secreto	191
Los espacios exteriores: de vuelta hacia el secreto	194
Hechos y letras.....	199
La escritura como puente de conocimiento	202

La escritura como arma	203
La cuarta historia: el desahogo	205
Literatura y mierda.....	205
Morir en casa	206
El ciclo de las letras	207
La mujer es la clave	209
El código descifrado	210
Conclusiones.....	211
Tras bambalinas o la creación del cuento en “El gran masturbador”	211
El texto en el texto en “El gran masturbador”	212
El teatro en el texto.....	214
El argumento teatral	216
La caída de la cuarta pared y la aparición del público.....	217
La obra teatral.....	218
Un mundo abierto.....	218
Donde nadie es lo que dice ser	220
La inmersión del creador en su obra	221
El tiempo de la masturbación, el tiempo de la obra	221
¿Realidad o fantasía?	222
¿Para qué sirve el teatro?: Las razones de la fantasía creada	223
Teatro, guerra y sexo	225
El teatro: la vía hacia la mujer	226
Llegar a la mujer es la clave	227
Conclusiones.....	228
LA LITERATURA EN	229
VARIACIONES SOBRE EL ASESINATO DE FRANCISCO OLMEDO	229
Las dos historias.....	229
La investigación policial.....	230
El crimen de la investigación	230
El perfil del investigador	231
Los testigos	232
Las variaciones sobre el asesinato de “Paco”	233

La ruta seguida	234
Las hipótesis.....	235
¿La resolución del misterio?.....	236
La reconstrucción de los hechos: la historia de Paco.....	237
El inicio del fin: la decadencia de Paco.....	237
De la colonia clasemediera a sus linderos.....	237
De la clase media a la clase baja.....	238
De alta posición económica a la baja.....	238
La decadencia ineludible.....	238
La coincidencia de los caminos.....	239
El descenso en el espacio.....	239
El descenso social.....	240
El descenso económico.....	240
La trampa de la bruja.....	240
La diferencia entre el vivo y el muerto.....	241
La tercera historia: la revelación.....	242
Creación literaria = creación de la verdad.....	243
Conclusiones.....	244
Conclusiones.....	246
Referencias bibliográficas.....	248

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura	Página
Figura 1	58
Figura 2	66
Figura 3	80
Figura 4	83
Figura 5	84
Figura 6	108
Figura 7	178
Figura 8	182
Figura 9	187
Figura 10	189
Figura 11	196
Figura 12	202
Figura 13	205
Figura 14	219
Figura 15	232

DEDICATORIA

A Matías, la vida de mi vida.

A mis abuelos, las raíces de mi alma.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a Dios por darme la pasión que me ha permitido cumplir este sueño.

Quiero agradecerle especialmente a mi madre, quien ha sido mi aliada, mi amiga y mi cómplice durante todo este proceso. Todo te lo debo a ti, mereces este y cada uno de mis éxitos.

A mi papá, quien ha sido mi brújula en los momentos de duda.

A mis hermanas, eternas compañeras de vida.

Quiero agradecer a la profesora Margarita Rojas, quien más que mi tutora se ha convertido en una guía en este camino de conocimiento.

Finalmente quiero agradecer a Cinthia Mena y a Yorleny Fallas, por el cariño que me han tenido y por el apoyo brindado a lo largo de este proceso.

Tribunal examinador

M. A. Bibiana Núñez Alvarado
Decana Facultad Filosofía y Letras

M. L. Karen Calvo Díaz
Escuela de Literatura y Ciencias del lenguaje

Dra. Margarita Rojas González
Profesora tutora

M.L. Sigrid Solano Moraga
Lectora

M.L. Gustavo Camacho Guzmán
Lector

RESUMEN

En el presente trabajo se aborda el viaje, el erotismo y la creación de ficción en los siguientes textos: “El gran masturbador”, “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” del salvadoreño Horacio Castellanos Moya, y “La noche de los escritores asesinos” de la salvadoreña Jacinta Escudos. En los tres textos se observa la realización de un viaje imaginario a partir del erotismo y la creación literaria con el fin de entender una terrible realidad: la guerra.

En el primer capítulo se aborda la temática del viaje y sus variantes en los tres textos seleccionados; en el segundo capítulo se analiza el erotismo en los cuentos ya mencionados y finalmente, en el tercer capítulo se hace alusión a la literatura dentro de los tres textos centroamericanos.

A lo largo del análisis se observa que dicho viaje representa el paso del infierno (país de procedencia de los personajes centroamericanos) al cielo (Estados Unidos o algún otro país extranjero), en el caso de “El gran masturbador” y “La noche de los escritores asesinos”, mientras que en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” se da un descenso al infierno (de Estados Unidos a algún país centroamericano en el que nació el protagonista). La asociación cielo o paraíso-país extranjero/ infierno-país de procedencia (en guerra) da cuenta de los procesos de guerra vividos en algunos países centroamericanos durante la década de los ochenta.

El viaje en cuestión se lleva a cabo mediante el erotismo, lo que les permite a los protagonistas burlar, así sea momentáneamente, los límites, físicos, sociales y emocionales que el conflicto bélico les ha impuesto. Además, el erotismo es una vía para alcanzar el conocimiento (la verdad) sobre la guerra, pues la violencia sexual representada en los tres textos encubre una verdad aún más violenta: la guerra y su secuela en la vida de los sobrevivientes.

Por su parte la literatura cumple en los tres textos dos funciones: la primera es ser el camino hacia la verdad pues solo mediante la interpretación del código escrito logran los narradores- personajes comprender lo ocurrido durante la guerra, la segunda es la función

terapéutica, en tanto que mediante la narración de la reconstrucción de los hechos pretenden sanarse de lo que ocurrió y así poder seguir adelante.

Finalmente, cada uno de los protagonistas llega a la misma conclusión descorazonadora: es imposible escapar de la guerra, sin importar lo que se haga, dicho evento ha marcado y marcará su vida para siempre.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación trata la temática del viaje de la realidad a la fantasía y su relación con el erotismo y la creación de ficción neopolicial en dos cuentos del salvadoreño Horacio Castellanos Moya (1957), titulados: “El gran masturbador” y “Variaciones del asesinato de Francisco Olmedo” del volumen *El gran masturbador* (1993), y en “La noche de los escritores asesinos”, de la también salvadoreña Jacinta Escudos (1961).

Ambos autores pertenecen a la generación del cincuenta (Gómez, 1997, Padura, 2003, Rojas 2006), la cual ha renovado el género policial en el denominado neopolicial. Los textos publicados a partir del año 1980 por los autores latinoamericanos nacidos del cincuenta al sesenta del siglo XX representan un nuevo paradigma estético (Rojas 1), claramente reconocido en la antología *MacOndo* (1996) presentada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Los rasgos característicos de su literatura son los siguientes: la orfandad es uno de los principales, al vagar por la ciudad los protagonistas son los huérfanos, individuos solitarios, sin familia ni lazos fuertes con ningún otro ser humano; el segundo rasgo es la preferencia por los acontecimientos en el espacio de la ciudad como escenario.

A diferencia de la literatura policiaca, esta generación (del Cincuenta) expone la existencia, no ya de un enigma, sino de un crimen no resuelto por el Estado, de manera que se elabora una crítica a una sociedad en caos, en la que sus personajes se encuentran inseguros y la institución es incapaz de responder a sus necesidades. A diferencia de la policial, en la cual lo que importaba era la existencia de un enigma resuelto por un detective

o policía en representación del Estado, por lo que no había crítica alguna, incluso muchos autores consideraban este tipo de literatura mero entretenimiento (Padura 13).

Al revisar el material bibliográfico sobre la producción de Castellanos, se hizo evidente que algunas de sus novelas tales como *El asco* (1997), estudiada por Matías Barchino (2007), *Insensatez* (2004), analizada desde distintas perspectivas (Besse s.f, Chacón 2011, Jossa 2013,) *La diabla en el espejo* (2000), estudiada por Vilmar, Rojas y Carranza en 2003, entre otras, han captado la atención de ciertos estudiosos; sin embargo, no ocurre lo mismo con sus relatos, excepto por la antología de cuentos que el mismo autor organizó, titulada *Con la congoja de la pasada tormenta* y *Casi todos los cuentos*, publicadas en el 2009, ambas estudiadas por Celina Manzoni (2015). Lo mismo en lo tocante a la temática, no ha sido abordada en ninguno de los textos de Castellanos, y mucho menos en el objeto de estudio. Si bien es cierto, Manzoni (2015) señaló la función del elemento erótico en el cuento “El gran masturbador”, no profundiza en el significado de este, sin mencionar que deja de lado su relación con el viaje y la creación de ficción neopolicial, que se evidenciará en el presente estudio.

La literatura centroamericana no suele ser muy popular, incluso entre los centroamericanos,¹ de manera que su producción literaria es a menudo invisibilizada. La presente investigación aspira a ser un aporte en los estudios de literatura centroamericana, con el fin de llenar el vacío de conocimiento en dicha área. Debido a que tanto el objeto de estudio como la temática que ocupan estas páginas no han sido estudiados hasta el momento es pertinente realizar esta investigación.

¹ Podemos colocar al autor en lo que Arturo Arias llama “la periferia de la periferia” en su libro *Gestos ceremoniales*, debido a que su literatura es marginada. El presente trabajo se une al compromiso de reposicionar la literatura centroamericana.

Hipótesis

En los cuentos “El gran masturbador”, “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” y “La noche de los escritores asesinos”, los protagonistas realizan un viaje imaginario, producto de una asfixiante reclusión política, por medio de dos elementos: la creación de ficción neopolicial y el erotismo.

La relación entre viaje, erotismo y creación de ficción policial revela la incompreensión de la guerra y, por ende, la necesidad de hallar una explicación a tan desastrosa realidad, de modo que en los tres textos se observa el camino (viaje) a la verdad sobre el contexto bélico.

Objetivos

Objetivo general

Hallar el significado de la relación entre viaje, erotismo y creación de ficción neopolicial en los cuentos “El gran masturbador”, “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” de H. Castellanos Moya y “La noche de los escritores asesinos” de Jacinta Escudos.

Objetivos específicos

- a. Analizar el viaje y sus diversas variantes en los textos “El gran masturbador”, “El asesinato de Francisco Olmedo” y “La noche de los escritores asesinos”.
- b. Indicar el significado del elemento erótico de los textos ya mencionados, en relación al motivo del viaje en los tres textos.
- c. Señalar el significado de la creación literaria dentro de los tres textos en cuestión.

Estado de la cuestión

Este apartado se organiza de la siguiente manera: primero se exponen los principales hallazgos aportados por aquellos estudiosos que abordan la obra general de Castellanos Moya y de Jacinta Escudos, sin enfocarse específicamente en uno de los textos; después se tomarán en cuenta algunos estudios que se han realizado sobre sus novelas, esto con el fin de descubrir si la temática que ocupa el presente trabajo ha sido estudiada con anterioridad; en un tercer momento se hace alude a algunas entrevistas realizadas a Moya con respecto a su obra, y, por último, se refieren los estudios que versan sobre “El gran masturbador” y “El asesinato de Francisco Olmedo”.

Horacio Castellanos (1957) nació en Honduras, sin embargo, creció en El Salvador, pues su padre era salvadoreño. Su vida política se caracterizó por mostrar un fuerte interés en el partido de izquierda cuando regresó de Toronto, a donde había ido a estudiar Historia, pero este entusiasmo fue pasajero, ya que durante el período de la guerra civil permaneció en México donde trabajó como periodista y redactor. Al terminar la guerra en su país, volvió y se convirtió en el director del primer periódico de posguerra. Actualmente reside en Estados Unidos. El permanecer en el exilio no significó para el autor la ausencia de compromiso social con su patria pues, como se puede observar al analizar su obra, sus textos cumplen con una función cuestionadora en cuanto a la realidad de los salvadoreños y en general, de los centroamericanos (Weiser 90).

Según Matías Barchino, los escritos de Castellanos Moya, se inscriben en un proceso de reescritura histórica y se observa en ellos la utilización de la literatura neopolicial como el vehículo propicio para señalar las problemáticas centroamericanas. Dicho autor asevera que su narrativa, al igual que la de sus compañeros generacionales,

promulga una ruptura con respecto a la literatura testimonial tan explotada en Hispanoamérica. Dentro de su prosa se pierde la presencia de personajes y ambientes rurales para dar cabida al protagonismo del nuevo sujeto que se enfrenta al caótico espacio de la urbanidad. Si bien es cierto, el género continúa explotando temáticas como la violencia y la denuncia social, lo hace desde otro enfoque: mediante la entretrejadura de una sociedad violenta en sí misma, dentro de la cual la represión social se encuentra al orden del día, y es así como se expone la problemática de las maras, (Barchino 6). Valiéndose de una estética del cinismo, esta narrativa es reflejo de una distinta realidad nacional en el sentido histórico, social, e ideológico (Barchino 6). Desde su perspectiva, la generación a la que pertenece Castellanos escribe desde y sobre la nueva sociedad construida tras los conflictos bélicos. Con respecto a la afirmación del autor sobre la literatura como reflejo, se debe plantear una distancia, pues en el presente trabajo se entiende la literatura como una representación y no un retrato de la realidad.

En cuanto a la narrativa de Castellanos, suelen ser modelizaciones o retratos de los cambios político-sociales acaecidos en El Salvador, y en las otras regiones de América Central, tales como: la emigración masiva, la violencia juvenil, los problemas de maras y narcotráfico, la corrupción institucional y empresarial, el impacto del sistema liberal y la globalización junto a la consecuente dependencia económica que tal sistema significa para los países centroamericanos, y el incumplimiento por parte del Estado con respecto a sus obligaciones sociopolíticas (Barchino 7). La crítica a dichos aspectos se realiza mediante el uso de la ironía posmoderna y la burla hacia la incapacidad de evolución del país. Con el paso del tiempo, la crítica social de sus novelas adquiere otros matices, mas nunca desaparece, simplemente va más allá de fines revolucionarios para convertirse en la puesta

en evidencia de la corrupción, violencia y falta de valores que ahoga a los individuos en el presente (Barchino 7).

En lo que al estilo respecta, Barchino considera que en las narraciones de Castellanos, el estilo narrativo lleva a cabo una crítica social más profunda del mundo contemporáneo; al incorporar elementos de la cultura popular tales como las telenovelas, videojuegos y el cine como se puede observar en sus novelas *La diabla en el espejo* (1999), *El arma del hombre* (2001) y *Donde no estén ustedes* (2003), junto a recursos como la exageración y la ironía, su literatura elabora un negativo diagnóstico del mundo social y político de posguerra de la sociedad salvadoreña (Barchino 8).

Por otra parte, Barchino analiza el fenómeno de la recepción obtenida por la narrativa de Castellanos, la cual se atribuye a la intención polémica de la que está impregnada, ya que cuestiona ideas casi sagradas del imaginario social colectivo salvadoreño (Barchino 6-8).

Otro de los autores que se enfocan en la obra de Castellanos es Emiliano Coello Gutiérrez, quien afirma que los protagonistas creados por Moya son el prototipo del pícaro (Coello 7).

Como punto de partida, Coello ubica los escritos de Castellanos dentro del género de la novela neopolicial, al cual describe como “la mezcla del “hard boiled” y de la picaresca” (Coello 8), debido a que en ambas el protagonista suele ser huérfano, lo que lo despoja de toda identidad y a la vez lo coloca en un constante estado de metamorfosis. Si a esto se agrega la experiencia de la vida como una respuesta a las más básicas necesidades corporales y la siempre ambigua moral de los protagonistas de los relatos pertenecientes a este género (8), se entiende perfectamente la analogía establecida por Coello. Esta lista de

características adjudicadas al género neopolicial da como resultado un tono de realismo grotesco a esta nueva narrativa. Según el autor, lo que ocurre con la literatura contemporánea de Centroamérica es que se divorcia de toda perspectiva unilateral, pues se han perdido los conceptos absolutistas. La novela neopolicial “no es censoria ni didáctica, sino que se trata de narraciones de puro entretenimiento” (Coello 9).

Según Coello el tipo de narrador que aparece en novelas como *El arma en el hombre* es el pícaro cínico, ya que prevalece en él una violencia injustificada, no ya con motivo a una ideología sino a merced de los beneficios que puede obtener al matar. Es por ello que se desvanece el mito del héroe militar para dar pie al “matarife profesional” (Coello 11), pues este parece el único oficio viable en una sociedad que se divide en víctimas y victimarios, los primeros entregados al terror provocado por el sadismo de los segundos. Si se toma en cuenta lo anterior, podría decirse que víctima y victimario son brutalizados por un sistema inoperante que ha puesto sus cimientos “en una oligarquía corrupta que ha mezclado la política con el tráfico de drogas” (Coello 12).

Por su parte, Pepe Pindonga, el detective encargado de investigar la muerte de Alberto Aragón “es destronado de su podio olímpico” (Coello 15) en tanto que su figura es carnavalizada, lo que lo convierte en lo que al autor llama un pícaro quínico, entregado a toda abundancia y degradado en un sentido positivo, porque su degradación supone una inmediata recomposición (Coello 15). Pindonga es la antítesis de la figura del detective tradicional: carece de todo profesionalismo, no se interesa en el caso sino en otros intereses como el sexo, y delega a otros sus responsabilidades como detective (Coello 17).

Las mismas estrategias de rebajamiento, tales como la parodia, aparecen en *Insensatez*, según Coello, en esta novela se hace una burla del tono fúnebre de la literatura latinoamericana (Coello18). Y es que en ambos textos se hace burla incluso de la violencia, mediante los pares opuestos o los los personajes que representan la antítesis del otro (Coello 19), además del empleo de palabras y gestos obscenos referentes a la sexualidad, la comida y la bebida (Coello 20).

El estudio presentado por Coello demuestra las similitudes entre el pícaro y los personajes de la literatura neopolicial, en la que según afirma, se acude a la carnavalización, la parodia y el humor negro para representar una sociedad tan descompuesta como insensata, en la que no existen más que antihéroes o pícaros oportunistas, quienes no dudarán practicar la violencia para ascender socialmente. Este estudio es importante para esta investigación debido a que ha analizado la aparición de antihéroes en las novelas de Castellanos, tesis que este trabajo secunda con el análisis de los cuentos “El gran masturbador” y “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”.

Profundizando en la novelística del autor, su novela *El asco* ha tenido un sobresaliente impacto sobre la crítica literaria debido a que plantea la temática de la identidad del ser salvadoreño (Molina 176), una identidad que según Carlos Molina, “nadie se atreve a definir”(176). En su trabajo expone las supuestas críticas literarias que hasta el momento se habían hecho sobre el texto, con el fin de distinguir la crítica literaria de la crítica a la realidad. Además, compara la crítica realizada en la novela con unos versos escritos por Roque Dalton, también salvadoreño.

Como punto de partida Molina señala una serie de errores cometido por los críticos literarios que hasta el momento se habían centrado en el texto, entre ellos “el no querer ver una serie de verdades que aparecen dentro del monólogo de Vega, personaje principal de la novela” (176), pues en lo que respecta al fanatismo nacionalista, la educación religiosa dogmática, el militarismo, la delincuencia, la falta de conciencia ecológica, el consumismo, entre otras problemáticas, las anotaciones del personaje no dejan de ser ciertas. El segundo error de los críticos señalado, por Molina, es la identificación del autor con el narrador o el personaje de Vega, de tal modo que su crítica “se disuelve en las referencias “al hombre Moya”, el escritor, y poco a poco el asunto se vuelve algo personal” (Molina 177), con lo que acaban por criticar la vida del hombre, la cual no tiene ninguna importancia para los estudios literarios. Como resultado dejan de lado tanto la crítica literaria, como la crítica a la realidad contextual de El Salvador.

Por su parte, Ricardo Gutiérrez Mouat clasifica *El asco* como una novela de repatriación. Este estudioso se enfoca en el discurso que de la nación se crea en dicha novela, en un tiempo en el que la globalización ha disminuido el protagonismo de las identidades nacionales, cuyo efecto se visualiza de hecho en la crisis del escritor latinoamericano a quien no le interesa ya la construcción simbólica de la nación (Gutiérrez 27), y sin embargo, el repatriado existe a pesar de que ha perdido su preeminencia histórica, y se confunde con otras figuras como el inmigrante, el expatriado o el refugiado (30). En la literatura post-exílica y de repatriación como en *El asco*, los personajes vuelven a su patria porque son cosmopolitas y asimilados a su cultura de destino, y en ocasiones no lo hacen por su propia voluntad y se sienten asqueados de su lugar de procedencia, ya que han adoptado durante su ausencia lo que el autor denomina “el capital simbólico adquirido en el

extranjero” (Gutiérrez 31), tal como ocurre en *El asco*, novela que según el autor, es una lista interminable de quejas sobre El Salvador, realizadas por Vega, repatriado que no hace más que “descargar su veneno antinacionalista” (Gutiérrez33) a lo largo de toda la conversación que sostiene con Moya. Desde la cerveza nacional, hasta las mujeres que se atontan por ver novelas mexicanas, los hombres que sueñan con ser sargentos para matar sin problema, los fallos del sistema educacional y el desinterés por el arte, todo parece molestar a Vega, cuya actitud expresa un deseo incontenible de erradicar cualquier arraigo posible con su patria, El Salvador, tanto así, que en cuanto está en Canadá se cambia el nombre y adopta la nacionalidad canadiense (Gutiérrez 33). El desarraigo de Vega con respecto a todo lo que tenga que ver con El Salvador es, según Gutiérrez, el ejemplo claro del discurso poscolonial al que hacía alusión al principio de su trabajo.

Agregado a lo anterior, el costarricense Albino Chacón considera que el discurso desarrollado por Vega en *El Asco* representa una obsesión por romper su relación con la identidad salvadoreña, de la cual no se puede desprender a pesar de que se cambia el nombre y reside en Canadá, pues siempre será salvadoreño. Según el autor, la degradación de los símbolos patrios y las costumbres de El Salvador se debe meramente al conflicto entre su verdadera identidad y el deseo obsesivo de desprenderse de esta, y la única forma en la que puede llevar a cabo dicho plan es mediante el desarrollo de un discurso en el que oponga rotundamente civilización/ barbarie que según él, lo distancia de sus compatriotas. El tiempo y el espacio respaldan su teoría, en tanto que no puede ser salvadoreño si vive en un allá (Canadá), en el que solo habita gente culta, mientras que en el aquí solo viven “salvajes, delincuentes y estúpidos”. Por último, Chacón enfatiza en la ruptura que esta novela representa con respecto a la literatura de la época, pues el cinismo y el desencanto

plasmado en esta novela son el reflejo de la conformación de una nueva generación de escritores.

Otra de las novelas de Castellanos que han capturado la atención de la crítica es *Baile con serpientes* (1996). En su tesis para aspirar al grado de licenciatura, Idania Jiménez Zúñiga y Carolina Paz Morales la toman como objeto de estudio, centrándose específicamente en la fusión del género fantástico y el género policiaco que, según ellas, se da en el texto. Como punto de partida, realizan un recorrido por la historia del género fantástico, poniendo especial énfasis en los elementos que lo caracterizan, tales como la ambivalencia, las temáticas referentes a eventos sobrenaturales y la relación entre lo imaginario y lo real (Jiménez 23). Además, se centran también en la historia del género policiaco, sus orígenes y su relación con la novela negra. En lo que a dicho género concierne, se toma en cuenta los espacios en que se desarrollan los eventos (la ciudad), y la evolución de la estructura de la novela policiaca, ya que, existen diferencias notables en cuanto a la figura del detective y el criminal. Finalmente, las autoras explican el papel del lector tanto en el género policiaco como en el fantástico, pues consideran que ambos señalan un lector modelo, cuya participación activa es imprescindible para develar el significado del texto (Jiménez 40). Entre los principales hallazgos de su trabajo cabe hacer hincapié en los siguientes: En *Baile con serpientes* el género fantástico se encuentra separado del policiaco, sin embargo coinciden en un punto determinado, lo que quiere decir que la novela cuenta con las estructura formal de ambos relatos, el fantástico y el policiaco, con algunas diferencias como la existencia de una transformación incompleta, en tanto que Eduardo retoma su identidad al final del texto, y el desempeño fallido del detective, ya que no descubre al verdadero asesino(118); además comprueban la identidad de un lector participe dentro del relato, ya que “su función consiste en unir todas las piezas que

conforman la novela” (118), según las autoras, el lector inicia su recorrido en el relato fantástico y lo termina en el policiaco, y es el único que halla el significado del texto. Por último, al relacionar la novela con la posmodernidad, encuentran una serie de intertextos de otras formas artísticas (obras musicales) y las temáticas tratadas, tales como la vida urbana y su decadencia, propias de la posmodernidad. Este último punto es sumamente importante para este trabajo, puesto que también considera que los textos “El gran masturbador” y “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” corresponden con los ideales de la posmodernidad, no obstante dicha aseveración no se basa en los contenidos tratados ni en la intertextualidad, sino en la función que en los mismos se le asigna a la literatura.

Por su parte, la autora Nathalie Besse coincide con los autores ya mencionados en lo que a la representación de la violencia presente en los textos de Castellanos, basándose específicamente en la novela *Insensatez* (2004). El aporte más importante de su trabajo es la correspondencia entre violencia y escritura; según ella “la sintaxis” (Besse 8) cortada presente en el informe es la prueba fehaciente “de que algo se había quebrado en la psiquis del sobreviviente” (Besse 8). Este concepto de ruptura se hace presente a lo largo de todo el texto, pues abundan en el mismo los verbos relacionados con “despedazar, descuartizar, desgarrar, reventar” (Besse 4) los cuerpos despedazados de las víctimas, los cuales, siguiendo a Besse, representan la desintegración de la identidad guatemalteca y su correspondiente dislocación social (3). En *Insensatez*, se recrea una sociedad en la que nadie “está completo de la mente” (Besse 6) pues tanto las víctimas como los victimarios han sufrido el trauma de lo ocurrido: los primeros padecen de una paranoia necesaria para sobrevivir en ese tipo de sociedad y en los segundos prevalecen las secuelas del sadismo; es a partir de estos presupuestos que el narrador concluye que todos están enfermos

mentalmente, ya que en esa sociedad “imperla la violencia y con ella una alienación de todos” (Besse 7).

La violencia, según la autora, plasmada en la sintaxis, se transmite al lector desde el inicio hasta el final del texto, no se trata únicamente de acabar con los ideales izquierdistas, es en realidad una carnicería, en la que para colmo, el carnicero era el mismo indio(Besse 4). Según Besse, esta mismidad (víctimas y victimarios pertenecían al mismo grupo étnico-social) es una de las principales causantes del trauma psicológico que parece ser la constante en los miembros de la sociedad guatemalteca, y una de las soluciones que la autora plantea, basada en la función de la escritura dentro del texto, es la reescritura de la historia para sensibilizar.

Por último, la autora señala que en *Insensatez* el erotismo no parece ser una vía de escape para el protagonista (Besse 11), aunque la escritura si lo sea. Al respecto, es pertinente señalar que Besse toma en cuenta dos de las principales aristas de la presente investigación: la función del erotismo y de la creación de literatura dentro del texto. Sin embargo a diferencia de sus hallazgos, en este trabajo se considera que tanto la escritura (creación de literatura) como el erotismo, funcionan como elementos liberadores para los protagonistas de los textos que conforman el objeto de estudio, aunque sea momentáneamente.

Por otra parte, una de las características que más llama la atención sobre los textos de Castellanos, es la aparición de los mismos personajes en varias de sus novelas, tal como ocurre en *La diabla en el espejo* (2000) novela analizada por Vilmar Rojas. El argumento de esta novela es el siguiente: una mujer llamada Olga es asesinada, razón por la cual

Laura, aparentemente su amiga, empieza a buscar al culpable junto con el detective Handal. Es importante tomar en cuenta que a diferencia de otras novelas del autor, en esta le asigna el rol protagónico a una mujer (Laura), sin embargo no es este el tema que inquieta a Rojas, quien ha enfocado su estudio en demostrar que existe en el texto una relación entre el discurso mediático (televisivo) y el discurso psicótico de la protagonista, a partir del cual se genera una serie de marcas de exclusión dentro del texto. Además, vincula, a partir de su análisis, el conflicto bélico salvadoreño con la violencia y la corrupción de las redes de poder. Para probar su punto, la autora señala que Laura (protagonista) se encuentra recluida en una clínica mental en la cual recibe la prohibición de ver televisión ya que dicha actividad es la causante de su desajuste emocional. Ese es precisamente el primer indicio de la relación discurso televisivo-discurso psicótico presente en el personaje, ya que se identifica totalmente con la imagen televisiva hasta el punto de crear a partir de su estado paranoico una imagen especular que no es más que un desdoblamiento de sí misma, al cual le hace confidencias. Según Rojas, el delirio de Laura “invade, somete y aniquila la realidad” (Rojas 149), ella vive una fantasía mediada por el discurso televisivo detectivesco, a partir del cual reconstruye los hechos o las supuestas pistas sobre el asesinato de su amiga Olga. Su delirio empeora cuando, debido a un sentimiento de culpabilidad, se imagina que es perseguida por Handal, Robocop(a quien culpan del homicidio) y otros policías. Esta es la principal conexión establecida por Rojas entre el delirio de Laura y el discurso mediático televisivo.

En lo referente al conflicto bélico salvadoreño, la autora afirma que en el texto se hace alusión a un contexto histórico determinado: la posguerra salvadoreña. El discurso de Laura expresa abiertamente odio por los comunistas. Además, Rojas señala el hecho de que

Robocop había pertenecido a un grupo militar encargado de proteger los ideales de la clase social alta, como un factor determinante dentro del texto, en tanto que prueba que las luchas de poder que aún hoy en día se dan en El Salvador, son una herencia de los conflictos bélicos acaecidos en el pasado.

Tomando en cuenta también el elemento de la violencia, Diego Peller realiza un estudio sobre *La sirvienta y el luchador* (2011). Según el autor, esta novela es sumamente novedosa por dos motivos: la violencia representada no guarda relación alguna con la ideología, y la historia es narrada desde la mirada de un subalterno (Peller 1-2). Peller afirma que *La sirvienta y el luchador* es indudablemente “una nueva novela latinoamericana” (1), en tanto que tiene como escenario la capital de un país centroamericano hundido en la pobreza, San Salvador durante los ochenta, y además es parte de una saga familiar que ubica al lector con respecto a la historia de El Salvador.

Los personajes de esta novela se mueven dentro de un mundo que parece regirse por otros códigos y reglas que van más allá de su posición social; hay un nuevo esquema de valores establecido a partir del mundo de las drogas, el cual desencadena una “violencia desquiciada” (Peller 2) e injustificada. El mundo mostrado en la novela de Castellanos es, según Peller, el mundo de la degradación social. Las luchas violentas no se llevan a cabo en pro de un ideal, es más bien la lucha de los carteles de droga, y de esta sociedad en crisis, parece no haber salida, pues al final también los personajes subalternos sufren un final trágico.

Como se puede observar, quienes han estudiado la obra de Castellanos han situado la temática de la violencia como un asunto medular dentro de los textos del autor, y de

hecho han acertado, pues en las entrevistas realizadas al autor, admite que la violencia es la columna vertebral de sus escritos.

Castellanos aduce gran parte de la violencia al sistema neoliberal implantado en los países latinoamericanos a finales de la década de los ochenta, debido a la concentración de capital en algunos un muy pequeño sector de la población, mientras que los demás sufren las consecuencias de la reducción del Estado y no tienen más herramienta que la violencia para salir a flote (Marín 66).

En cuanto al narcotráfico y la degradación de ciertos países centroamericanos a causa de dicha problemática, Castellanos es enfático al culpar a los Estados Unidos. El autor afirma que algunas sociedades centroamericanas “pagamos el precio social de exportar lo que el mercado estadounidense demanda” (Marín 68).

Como entrevistadora, Lilian Fernández Hall se interesa específicamente en los textos del autor y su visión sobre las sociedades que modeliza, a pesar de que ya no habita en ellas. Al cuestionar a Moya sobre el material que toma como punto de partida para escribir sus novelas, afirma que la literatura surge de la tragedia, la frustración y el fracaso. Basándose en dicha premisa considera que “últimamente le ha ido muy mal” (Fernández 2) debido a que su posicionamiento como autor impacta negativamente su proceso creativo hasta el punto de aplicar inevitablemente “los valores de la cultura del éxito y la celebridad” (Fernández 2), lo cual “es mortal para el escritor” (Fernández 2).

Por otra parte, en esta entrevista se desmienten algunos mitos sobre la recepción de *El asco*, uno de sus libros más conocidos. Según Moya, si bien es cierto hubo amenazas de muerte hacia su persona, el texto siempre circuló sin ningún problema en El Salvador, lo

que no tiene nada que ver con la madurez de la sociedad salvadoreña, pues en ella la literatura no es un tema de interés. *El asco*, novela que en su momento causó problemas al autor, aborda el tema del patriotismo, sobre el cual Castellanos afirma “es una estupidez generalizada en todo el planeta” (Fernández 2), producto de la necesidad del hombre de aferrarse a valores que lo exalten.

Además, Hall descubre que Castellanos rehúye a las clasificaciones, pues no está de acuerdo en pertenecer a “la estética del cinismo” sin embargo, asiente en que en sus textos, al igual que en la mayoría de los que pertenecen a dicha estética, huir o escapar es la única salida, debido a las realidades nacionales que no brindan protección alguna al nacional (Fernández 3).

En otra entrevista realizada a Moya por Juan Ignacio Calcagno se da a conocer la opinión del autor en determinados asuntos como la escogencia de género literario y la lectura de sus textos, no ya desde un enfoque político, sino literario. Según el autor pasar de redactar relatos cortos a escribir novelas fue para él un proceso paulatino, al cual relaciona enteramente con dos factores: el estado de ánimo y la mercantilización de los libros. El primero determina el modo en que se escribe, y el segundo factor ha significado un desinterés general en lo que a la escritura de cuentos o poesías concierne, ya que la novela es lo que más se vende (Calcagno 1). En esta entrevista se esclarece la posición del autor con respecto a su propia obra, a la que no califica como política ni provocadora, liberándola así de cualquier etiqueta literaria.

Ahora bien, en términos generales se ha hecho un bosquejo de los enfoques desde los que se han estudiado las novelas del autor, y sobre la posición de este con respecto a su

propia obra, en adelante resta centrarse en lo que del texto “El gran masturbador” se ha dicho, ya que “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”, no ha sido analizado con anterioridad.

Al analizar “El gran masturbador”, Mathew Squires establece que el cinismo de Moya se expone a partir de dos aristas que funcionan como expresiones de la transición política de guerra civil a la posguerra: el erotismo y la violencia.

Según el autor, Castellanos estructura sus escritos a partir de una perspectiva posmoderna, lo que implica la representación de personajes fragmentados, producto de la pérdida de esperanza en las utópicas revoluciones, de allí el desencanto de sus relatos (Squires). Al abandonar los ideales propios de la revolución, los cuentos ficcionales del autor ahondan en las consecuencias de la carencia de dichos ideales, específicamente, en lo que queda de una sociedad cuyo motor era únicamente llevar a cabo una revolución que no dio frutos. Squires afirma que el cinismo del autor gira en torno al desencanto.

En *El gran masturbador* según Squires, se da cuenta de una violencia aterradora que sacude al pupilaje en el que se encuentran los personajes, debido al combate entre guerrilleros y el gobierno. En este texto, se expone el secuestro de los estudiantes de izquierda llevado a cabo por El Estado, cuya tiranía ha instaurado el terror como un mecanismo necesario para sobrevivir.

En síntesis, el artículo de Squires resalta, al igual que otros ya mencionados, la presencia de una violencia demencial en los textos de Castellanos, de la cual se necesita huir a como dé lugar.

La otra autora que se ocupa de los cuentos de Castellanos y específicamente de *El gran masturbador* es Celina Manzoni (2015). Según ella, la carrera literaria de Castellanos inicia con la publicación de sus cuentos *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* y *La metamorfosis del sabueso*, en el año 1981 (Manzoni 452), los cuales, al igual que el resto de sus escritos, son sumamente difíciles de encontrar, sin embargo, la autora considera que Castellanos, junto a otros escritores, tales como Arturo Arias, Rodrigo Rey Rosa, Claribel Alegría, entre otros, logran traspasar la línea de invisibilidad tras la que se encontraba oculta la creación literaria de América Central (Manzoni 453). En la antología organizada por el autor recoge cuatro textos de su colección Perfil de prófugo, entre ellos *El gran masturbador* publicado en 1993, y cinco de *Con la congoja de la pasada tormenta* (1995), *Indolencia* (2004), *Poemas de amor* (que a pesar del título es un cuento), y algunos escritos publicados entre 1995 y 1997 que solo habían aparecido en revistas, además de uno de sus volúmenes de cuentos eróticos llamado *Paredes delgadas*.

Manzoni asevera que la estética presente en los cuentos de Castellanos reunidos en su antología, se construye sobre las bases de la inestabilidad que atraviesan tanto los narradores como los personajes, los cuales califica de “criaturas en tránsito, entre ciudades y países, entre las ilusiones perdidas y una realidad bochornosa” (454), que se desenvuelven en espacios asfixiantes, bochornosos y de clausura, de allí el lenguaje seco y vulgar en el que se inscriben sus tramas.

En cuanto a la estrategia narrativa de Horacio Castellanos, se observa que en sus distintos relatos acude a los personajes narradores en primera persona, lo que quiere decir que no acude a otras formas, tales como la voz en tercera persona, los soliloquios, diálogos, entre otros, y además utiliza la estructura sintáctica del voseo, con el fin de que sus cuentos

puedan situarse en cualquier espacio centroamericano así sea Costa Rica, El Salvador, o México, lugares que aunque no se mencionen específicamente pueden reconocerse por los nombres de sus calles o de algún bar que aparezca en el texto; otro de los aspectos que llama la atención sobre los espacios en los textos de Castellanos, es que la mayoría se ubican en contextos cerrados, tales como: dormitorios, pensiones, bares o prostíbulos, lo que impregna sus relatos de un ambiente de sofoque, calor y encierro (Manzoni 455).

Además, Manzoni (2015) pone de manifiesto que la mayoría de los cuentos recogidos por el autor en esta antología, se hallan indudablemente ligados a lo siniestro (Manzoni 457). Dentro de su Antología *Con la congoja de la pasada tormenta*, se encuentran los dos textos que ocupan la atención de la presente investigación. *Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo*, es descrito por Manzoni como “un extenso relato en la matriz del policial sobre el que, a diferencia de los clásicos del género, no aporta un desenlace tranquilizador” (Manzoni455). Mientras que sobre *El gran masturbador* afirma que corresponde a un relato cuyo escenario es la guerra civil, por lo que los personajes se encuentran aterrados y reunidos en una pensión de la cual no pueden salir debido al miedo, por lo que el narrador inventa una conspiración ligada a una fantasía sexual; al respecto la autora señala que:

El cruce, muchas veces brutal, entre la sexualidad y la política atraviesa este y casi cualquiera de los posibles recorridos de lectura que ofrece este libro desencantado y provocador en variantes muchas veces sorprendentes y casi siempre articuladas por medio de imágenes en las que confluyen violencia y desperdicio (Manzoni 455-456).

El cruce entre sexualidad y política, en los textos de Horacio Castellanos Moya, llegan al límite de lo insostenible, en tanto que el objeto de deseo solo puede ser alcanzado

por medio de la masturbación, mientras que en el terreno de la realidad, las relaciones interpersonales, apunta Manzoni, son frías y violentas (456).

Las aseveraciones de Manzoni, aunadas a las de Squires sobre estos cuentos, son los únicos estudios realizados al respecto, lo que da cuenta del vacío de conocimiento tanto sobre estos y sobre la temática sobre la que se basa el presente trabajo.

MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este trabajo se plantea de la siguiente manera: primero se presentan las teorías temáticas y neopolíticas utilizadas para llevar a cabo el análisis; en un segundo momento se observa las teorías literarias.

Erotismo

En lo que respecta al componente del erotismo, se toma en cuenta algunas menciones de los autores George Bataille y Joseph Marie Lo Duca.

Lo que es el erotismo

Como punto de partida, el autor plantea una posible definición del erotismo como “la aprobación de la vida hasta en la muerte” (Bataille 8), y la actividad que distingue la vida reproductiva de los animales de la de los seres humanos, pues “sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica” (Bataille 8) en la que los intereses trascienden más allá de la necesidad de procrear y cuidar a los hijos, porque en el erotismo, hombres y mujeres buscan además, la muerte. Bataille lo explica de la siguiente manera: “la reproducción hace entrar en juego a unos seres discontinuos. Los seres que se reproducen son distintos unos de otros” (Bataille 9), de modo que se encuentran separados por el abismo de la imposibilidad de ser el otro, y por los límites definen a cada uno como seres discontinuos, pero en la unión, dichas discontinuidades se pierden, y por ello se puede decir que mueren, en el sentido al que el autor se refiere. El erotismo consiste precisamente en el intento, así sea ingenuo, de superar esa discontinuidad y así lograr, aunque sea por un instante, la continuidad. De modo que mediante el encuentro sexual, el individuo que muere solo y se siente perdido en la individualidad que lo aísla, se acerca a la continuidad, a la

cual se llega únicamente mediante la muerte y el erotismo, en tanto que en ambas actividades el ser humano pierde la posibilidad de distinguirse del otro, y de todo lo existente (Bataille 10-11).

La violencia en el erotismo

En este paso de la discontinuidad a la continuidad se pone en juego el ser mismo, en ese sentido, es apenas lógico que el erotismo esté conformado por una serie de violaciones que no tienen otro fin que la disolución relativa del ser. En síntesis, el erotismo busca incansablemente la destrucción de la individualidad de cada uno de los seres que se entrelazan mediante el juego erótico (Bataille 12-13). El inicio de la unión es la desnudez, pues se opone al estado cerrado del ser e inmediatamente se pone en marcha la desposesión de la individualidad, al penetrarse el uno en el otro, al derramarse y fusionarse entre sí (Bataille 13), así sea momentáneamente. Es importante hacer hincapié en que la muerte a la que se refiere Bataille es el cuestionamiento del ser cerrado y constituido en el orden de la discontinuidad, durante el acto erótico.

¿Cómo logra el ser humano superar los límites propios de su discontinuidad? Bataille afirma que para ello es necesaria la violencia, la cual es, “esencialmente el terreno del erotismo” (Bataille 12). Lo más violento para el ser humano es la muerte, de ahí que tiemble de asco y de angustia ante tal idea, y sin embargo en el encuentro sexual, tan añorado por los seres humanos, no hallan más que la muerte; si se presta la atención suficiente salta a la vista que la palabra violación implica necesariamente una transgresión o ir en contra de los parámetros establecidos. La teoría sobre el erotismo planteada por Bataille es imprescindible en el presente trabajo debido a que en los tres textos que conforman el objeto de estudio los personajes se encuentran restringidos física y

socialmente, y es por medio del erotismo y la violencia de la que habla el autor, que superan las prohibiciones que les son impuestas, por esta razón, vale la pena examinar lo estipulado por Bataille en cuanto al surgimiento de las prohibiciones que han transgredido los hombres a lo largo de la historia.

El inicio del erotismo: las prohibiciones generan violaciones

Para fundamentar su teoría, el autor toma en cuenta ciertos datos históricos que explican perfectamente el surgimiento de las prohibiciones y las consecuentes violaciones a las que se está haciendo referencia. Según él, las prohibiciones surgen precisamente de la vida organizada que implicaba el trabajo; la muerte y la sexualidad desenfrenada interrumpirían la vida laboral, por ello se establecieron una serie de prohibiciones que mantuvieran el trabajo resguardado de este tipo de desequilibrios. El erotismo es una amenaza en tanto que no es otra cosa que “un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente” (Bataille 22). La muerte, por su parte, implicaba también una alteración en el orden establecido, por lo tanto, se convirtieron desde el tiempo de los primeros seres, en cosas prohibidas, y era necesario, de otro modo el ser humano no hubiera desarrollado una organización clara, ya que “nuestros movimientos de violencia destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento, sin el cual es inconcebible la conciencia humana” (Bataille 26).

En este punto, si ya se ha dicho que la prohibición fue necesaria para alcanzar la conciencia, y que sin ella el ser humano siquiera se hubiera distinguido del animal, cabe preguntarse por qué sintió el hombre la necesidad de transgredirla. Precisamente esta es la paradoja que supone el erotismo y la razón por la cual implica el cuestionamiento del ser. Según Bataille ley y prohibición se complementan, o dicho de otro modo, si existe una ley,

la misma debe ser transgredida. La angustia, el asco y el pavor son superados por quienes dejan de observar la prohibición y en cambio, se entregan al goce que otorga el hecho de transgredir; en dicho acto, el ser humano supera la conciencia objetiva, se desgarr a sí mismo y supera sus propios límites, aunque en ello sienta el pavor de su disolución en tanto individuo (27). El pavor, la náusea de la que habla el autor se observa claramente en los personajes del objeto de estudio abordado en este trabajo, quienes precisamente se hunden en el erotismo para transgredir todos los límites que los oprimen.

Erotismo y muerte

La muerte y el erotismo tienen más ligaduras aparte de su oposición al trabajo y al mundo de la conciencia objetiva. Enfocándose en el erotismo de los corazones, en repetidas ocasiones Bataille se refiere a la pasión que sienten los amantes el uno por el otro, hasta el punto de desear ser el otro, es decir, poseerlo por completo. La discontinuidad propia de cada individuo hace de este deseo algo imposible, a menos que se dé muerte al amante. De esto se deduce que tanto la jornada erótica como el acto de dar muerte revelan al ser humano la posibilidad de acceder a la continuidad, y esta es precisamente su principal alianza. Por otra parte, nadie podría negar que la muerte es para el ser humano el acto más violento, y según el autor el erotismo se fundamenta en una serie de elementos violentos, que arrebatan al ser, al igual que la muerte, la constancia de que es un individuo. El texto “La noche de los escritores asesinos”, representa claramente la alianza erotismo-muerte a la que hace alusión el autor.

Dividido como está el hombre, entre el mundo del trabajo (racional) y el mundo del erotismo (violencia), vive su vida entre el refreno propio de la razón y la satisfacción inmediata que genera transgredir el mundo de la razón (Bataille 29). Lo que las

prohibiciones pretenden suprimir es la violencia del acto sexual y de la muerte la que a su vez aterra al violento pero lo fascina. Esto se comprueba en las prohibiciones referentes a la reproducción, es bien sabido que, en las distintas civilizaciones, el acto sexual necesariamente debía ser llevado a cabo en secreto, y los órganos sexuales raramente son expuestos en público como las otras partes del cuerpo. Bataille aduce las prohibiciones relacionadas con el sexo al caos que causan en el orden establecido, puesto que la violencia del sexo siempre deja al ser humano desconcertado y lo hace perderse en la inconsciencia (Bataille 37).

Queda claro, entonces, que sexo (entre seres humanos) y muerte atentan contra el orden, que en ambos actos el hombre ve aniquilados todos aquellos límites que lo definen como ser, sin embargo, hasta el momento no se ha explicado cómo es que durante el acto sexual puede el ser humano dar un paso de la discontinuidad que lo define hacia la continuidad, similar al que da cuando muere.

El sexo es la muerte del individuo

Lo que ocurre durante el encuentro sexual es una sobreabundancia que conlleva únicamente a la desaparición individual. A pesar de que, en principio, el ser humano supera por medio del acto sexual el miedo a la muerte y al dolor, pasa por una crisis de su aislamiento, la cual lo lleva a cuestionar su individualidad (Bataille 75). Esta crisis somete al sujeto al sentimiento de sí (conciencia de sí mismo), que pone en juego el sentimiento de ser y el de los límites que lo definen. Al compenetrarse con el otro, los seres que copulan sienten su continuidad en el otro, sin embargo, Bataille afirma que esto es un error, puesto que la unión no lleva a la continuidad, lo que ocurre realmente es que ambos seres están fuera de sí (apartados del mundo de la conciencia) conectados por el impulso de su propia

violencia (Bataille 77), y es así como el exceso que implica la violencia de la sexualidad, empata al de la muerte; se puede decir entonces, que muerte y sexo conllevan al ser humano a la superación de sus propios límites, en tanto que ambas actividades implican la inconsciencia, y el acceso al placer de la transgresión.

En el texto *La noche de los escritores asesinos* se manifiesta claramente lo estipulado por Bataille sobre el erotismo de los corazones los cuales, al hallarse ante la imposibilidad de poseer al ser amado, prefieren darle muerte. De modo que la teoría aquí expuesta es sumamente necesaria, para hallar las relaciones existentes entre el erotismo y la muerte que caracterizan al texto.

La prostitución en el erotismo

El fenómeno de la prostitución también es importante para el presente trabajo si se toma en cuenta que en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” el narrador accede por medio de la erotización, a un mundo que en sus posibilidades reales le es totalmente ajeno y se relaciona con una prostituta, por lo que vale la pena considerar los presupuestos del autor sobre dicho tema.

Bataille afirma que la prostitución representa la práctica banal del erotismo, puesto que las prostitutas no se niegan a los hombres, razón por la cual no sienten que están transgrediendo una ley. Las prostitutas desafían la violación, la hacen entrar en el mundo de lo común y “se revuelcan cínicamente en la violencia en la que se han hundido” (Bataille 101). No obstante, tras el auge del cristianismo, la prostitución se convirtió en la representación del mal, o si se quiere, del mismo Satanás, razón por la cual, tener sexo con una prostituta es transgredir los límites, y rebajar la condición humana (Bataille 104). Dado lo anterior, se puede decir que las prostitutas son uno de los principales representantes del

erotismo, pues a pesar de que se mueven en el mundo de la degradación y la desvergüenza siguen causando el desgarramiento del ser, que si no puede transgredir, profana, por eso las consideraciones del autor son de suma importancia.

Erotismo y mancha: la degradación

La transgresión no implica únicamente sobrepasar los límites de lo establecido, además de ello, quien transgrede mancha, denigra y rebaja el objeto de su deseo. Al respecto, Bataille afirma que no hay mayor placer que degradar lo bello: el objeto deseado es bello en tanto que sugiere su posesión, y su búsqueda no responde a otra cosa que al deseo de ensuciarla, mancharla o profanarla, mediante lo brutal y lo feo que implica el acto sexual. Así, la denigración inicia al mostrar la animalidad de los órganos reproductivos, opuestos a cualquier tipo de belleza, para terminar envileciéndolos aún más, colocando “el órgano viril” (109). En palabras del autor: “cuánto mayor es la belleza, más profunda es la mancha” (109). En “El gran masturbador”, el narrador desea fervientemente manchar y degradar al objeto de su deseo.

El otro de los teóricos en lo referente al erotismo tomado en cuenta en este trabajo es Joseph-Marie Lo Duca; sus consideraciones son importantes porque señalan la relación entre los procesos psíquicos y la sexualidad.

Erotismo: Sexualidad y psique

Como punto de partida, el autor define la sexualidad como un conjunto de hechos biológicos relacionados con la generación tanto externa como interna del individuo (Lo Duca 4). Mientras que determina el instinto sexual de la siguiente manera:

Comprende los hechos biológicos, orgánicos y funcionales, fisiológicos y psíquicos, objetivos y subjetivos, que traducen en el individuo una actividad vital (...) que lleva a la inclinación hacia un individuo del otro sexo, inclinación que conduce(o debería conducir) al acoplamiento con goce específico (Lo Duca 4).

De la anterior cita se deduce la incuestionable relación entre el instinto sexual del individuos y los proceso psíquicos. En los cuentos que se toman en cuenta para el presente trabajo, el ejercicio la sexualidad de los personajes se debe mayormente a procesos ocurridos dentro de su psique, por ello este concepto resulta tan importante para esta investigación.

El erotismo y el tabú: los otros factores del sexo

El erotismo no se mantiene únicamente dentro del dominio de la biología, la apetencia y la necesidad sexual, pues otros factores que no son catalogados como propiamente sexuales, tales como la cultura, el contexto social del individuo, la educación y el lenguaje son los impulsores de esos límites inciertos que generan al erotismo, en tanto que es a partir de estos que el erotismo se ve animado, prohibido u hecho tabú (Lo Duca 5). Esta aseveración del autor apoya claramente lo establecido por Bataille en cuanto al aspecto de transgresión característico del erotismo, cuya existencia, afirman ambos teóricos, depende del pre establecimiento de una regla.

La mujer y el erotismo

Tomando como base las diversas organizaciones culturales que han conformado las civilizaciones del mundo, es la mujer quien, a lo largo de la historia, ha tenido el poder de asentir o disentir de la práctica sexual; sin embargo, este límite puede ser violado mediante el ejercicio de la erotización: al erotizar a la mujer, al acceder a ella sin importar si asintió o no, el hombre sobrepasa los límites impuestos, reposiciona su virilidad y retoma el control

que le es negado (Lo Duca 10), tal y como ocurre en dos de los textos estudiados en este trabajo, no obstante, es imprescindible llamar la atención sobre la posición patriarcal asumida por el autor, en tanto que expone a la mujer como objeto y a la vez como la causante de la humillación de la virilidad masculina. Para efectos del presente trabajo se toma en cuenta su concepción del erotismo como una vía del individuo para alcanzar lo prohibido, agregando que dicha práctica puede ser llevada a cabo tanto por los hombres como por las mujeres, por lo que el asunto de la virilidad no tienen sentido si se mira desde una óptica no sexista.

El erotismo como liberación

Otro de los preceptos mencionados por Lo Duca sobre el erotismo es su carácter liberador. Según el autor, ello se debe a que la unión de los cuerpos es sinónimo de la posesión de todas las fuerzas, y a pesar de que desde las más antiguas generaciones hasta nuestros tiempos, el concepto de erotismo ha estado relacionado al secreto y a lo oculto, o sea, a la prohibición por medio del mismo el hombre alcanza el progreso del alma (Lo Duca 10), obteniendo así su liberación. Este punto es importante debido a que en los textos estudiados, el erotismo es empleado precisamente con afanes de liberación.

En lo que al concepto de belleza respecta, Lo Duca afirma que generalmente se ha asignado ese rol a la mujer, por lo que se sacralizaba la sexualidad femenina pero se exaltaba el falo como signo de vida (Lo Duca13). Llama la atención, que la concepción erótica del cuerpo femenino estipulada por antiguas culturas, no dista mucho de los parámetros de belleza impuestos en la actualidad, del cuerpo de la mujer se exaltaba la delgadez, un cuerpo armonioso y una larga cabellera negra, mientras que los atributos eróticos del hombre era la musculatura y la estrechez (Lo Duca18). Los textos estudiados

confirman la vigencia de ese ideal de belleza, lo que relacionado con lo estipulado por Bataille con respecto a la profanación de lo bello, es sumamente necesario.

Además, el autor observa en su estudio los diferentes estadios del erotismo, siempre determinado, por ejemplo, al insertar durante el cristianismo el concepto de pecado asociado a la carne (cuerpo) y a las relaciones sexuales, se dio el estallido de un erotismo obsesivo (Lo Duca 40-42).

Lo que realiza Lo Duca es un estudio sobre las diferentes épocas de la historia con relación al erotismo y las variaciones sufridas por dicho concepto. Lo más importante con respecto a sus presupuestos, es la preponderancia que otorga a los procesos psíquicos en la erotización, y la definición del erotismo como un mecanismo mediante el cual se supera la prohibición y se accede al objeto prohibido.

Tanto las consideraciones de Lo Duca, como las de Bataille, permiten explicar el significado del erotismo dentro de los cuentos analizados, cuyos personajes, al acudir al erotismo, acceden al objeto de deseo que les era prohibido, violan sus límites y hallan la verdad.

El género neopolicial

Se ha dicho ya en la introducción de este trabajo que dentro de los textos estudiados, se realiza a su vez la inscripción de otros textos. Para comprender la función de la creación de ficción neopolicial dentro de los textos, se toma en cuenta la delimitación que de este género establecen Cánovas (1997), Padura(2003),Trelles (2006) y Rojas (2006), junto a lo establecido por Iuri Lotman sobre el texto en el texto.

Según Rojas, los personajes creados por la Generación del cincuenta, a la cual pertenecen Horacio Castellanos Moya y Jacinta Escudos:

Constituyen un grupo de modernos héroes que, aunque sólo se mueven en sus calles porque no tienen otro espacio, generalmente la perciben como un ámbito hostil e incluso enemigo a veces. La ciudad resulta entonces una suerte de fatalidad inevitable para ellos, que la aman y la maldicen al mismo tiempo (3).

A los anteriores rasgos hay que añadir lo que la autora dio en llamar “la otra oscuridad”:

La oscuridad engendra un espacio homogéneo que se asemeja al anonimato de la masa anónima propia de las multitudes urbanas: en los múltiples tejidos que entrelazan barrios, calles y callejones, mercados y centros comerciales, el individuo se funde en las aglomeraciones y pierde su individualidad. En la noche, aumenta el desorden, sin la perspectiva, el perfil y la realidad propia de las cosas diurnas (Rojas 4).

La ciudad absorbe al individuo, al cual durante la noche le es más difícil distinguir los límites, como reflejo de la confusión entre el bien y el mal, propia de esta narrativa. El espacio de la urbe es el lugar ideal para el acontecimiento de un crimen y su respectiva indagación, esta constituye la principal característica la neo policial. Así como la violencia indiscriminada en las narraciones, que casi siempre giran en torno a sangrientos asesinatos, ocasionados generalmente por una traición (Rojas 2006).

Por su parte, Cánovas (1997) caracteriza las letras de la generación de los autores nacidos en la década del cincuenta, como la narrativa de la orfandad, pero no únicamente por sus personajes, de los que Cánovas afirma son unos traidores, además de ser lo que el autor llama “sujetos eclipse”, pues no se sitúan del lado del bien o del mal, sino que se encuentran en la ambigüedad de ambos conceptos, se refiere también a los creadores del género, cuyas formas narrativas, según el autor, funcionan como un contradiscurso de las formas canónicas.

La novela de la orfandad se caracteriza por un vaciamiento del sujeto, se da un estado de descentramiento, mediante el cual se deconstruye la cultura y toda suerte de ordenamiento, puesto que utiliza un tiempo disímil, el pasado es confuso y el presente se encuentra vacío de esperanzas y escapa de las clasificaciones fáciles, ya que el relato no se puede calificar como heroico ni melodramático (Cánovas 1997). No obstante, como se demostrará en los capítulos siguientes, los narradores de “El gran masturbador” y “El asesinato de Francisco Olmedo” asumen el papel del detective antihéroe típico de la narrativa neo policial, lo que paradójicamente les da acceso al protagonismo del que carecen en “la vida real”.

Por su parte, Padura aduce que es a partir del siglo XX que la línea divisoria entre buenos y malos empieza a tornarse borrosa, y se da el desplazamiento de intereses tanto estéticos como contextuales por parte de los escritores del género neopolicial, dando cuenta de una sociedad regida por el caos y la violencia, la prueba de ellos es que la característica más destacable es un crimen insalvable (Padura 13). Según el autor, el fin primordial de la producción literaria a la que pertenece Castellanos y Escudos, es evidenciar al mundo de incertidumbre y confusión de hoy en día, carente de seguridad y sin más certeza que la muerte misma; lleno de drogas, delincuencia y problemas propios de urbanidad. Debido a este desplazamiento de forma y al evidente trasfondo social que motivó dicho cambio, el género neopolicial responde como ningún otro a la realidad convulsa de los países centroamericanos. Los escritores pertenecientes a la Generación del cincuenta coinciden, entonces, en el rechazo a cualquier código preestablecido y en la intención político- subversiva y desmitificadora de su prosa. Además, plasman a la perfección la violencia, criminalidad y el caos que evidencian los recovecos más oscuros

de las sociedades estancadas entre el subdesarrollo y la modernidad (Padura 18), tal y como lo es Centroamérica.

Por último, Trelles expone como principal característica del género detectivesco del cincuenta, la difuminación del investigador como único poseedor de la verdad, para crear una literatura con un predominio de pluralidad de voces. (Trelles 88). El desplazamiento del protagonismo del detective, la disociación entre la formulación del enigma y la perpetración del crimen, y la visión crítica de la sociedad, son algunas de las características que el autor adjudica a la novela policial alternativa hispanoamericana que da origen al género neopolicial (Trelles 89-90).

Las teorías literarias

Las teorías literarias desde las que se aborda el presente trabajo son las siguientes:

La semiótica, de la que se toman en cuenta los presupuestos estipulados por Iuri Lotman en sus textos “El texto en el texto” (1981) ,“Composición de la obra verbal” (1970) y “Semiótica de la escena”(1980) con respecto a la concepción de texto y su estructura; debido a que el concepto de límite, acontecimientos y personajes son imprescindibles para el presente trabajo, ya que prueban que el traspasar una serie de límites (espacio-temporales) así sea en la imaginación, le permiten a un personaje encerrado escapar de la realidad, convirtiéndolo de un antihéroe a un héroe, por lo menos en su fantasía. Además se da en los tres relatos, lo que este teórico denomina el texto en el texto, por ello sus estudios son imprescindibles para llevar a cabo este análisis.

En lo que respecta al texto “Semiótica de la escena” se toma en cuenta algunas aseveraciones del autor con respecto al juego y al teatro, que resultan clave para el análisis

aquí propuesto, ya que en los tres relatos se observa la presencia del juego como un factor posibilitador del escape mediante la creación literaria. Además en el cuento “El gran masturbador”, se presentan muchas relaciones con el teatro y la dicotomía realidad/ fantasía que este plantea.

Por otra parte, se toma en cuenta los conceptos de relato, historia y narración, introducidos por Gérald Genette (1989), ya que, relacionados con los presupuestos de Lotman, son sumamente útiles para dar cuenta de la composición de los textos aquí estudiados, ya que en los tres relatos coexisten diferentes historias.

Aunado a lo anterior, se utilizan los presupuestos de Vladimir Propp (1946) para explicar el viaje llevado a cabo por los personajes de los tres relatos.

Finalmente, se toma en cuenta ciertas consideraciones de Patrice Pavis(1996) y Iuri Lotman sobre el teatro, dado que en el cuento “El gran masturbador” aparece el teatro en el texto, como se observa en el análisis del presente trabajo.

Composición de la obra verbal

En lo que a la composición de la obra artística verbal se refiere, es decir “la organización sintagmática del texto” (Lotman, 1970: 261), el autor establece una serie de relaciones entre las diferentes funciones del texto.

Espacio y significación

Como punto de partida, Lotman apunta que la obra de arte es un espacio delimitado que reproduce el mundo exterior, es decir, un espacio infinito, de modo que la estructura del espacio textual se convierte “en modelo de la estructura del espacio del universo” (Lotman 1970,271). Además, es innegable que el lenguaje de las relaciones espaciales es el material a partir del cual se organizan otras modelizaciones culturales, de modo que los

opuestos alto/ bajo, derecho/ izquierdo, abierto/cerrado, entre otros, adquieren significados distintas de auge social, económico, moral, ético, religioso o político. Así, cuando se habla de una persona que pertenece a la clase alta, se está haciendo referencia a su estatus social y económico; si se habla de alguien de izquierda, se trata de su preferencia política, además de otras significaciones que adquieren esos pares binarios relacionados con lo bueno en contra de lo malo, o la vida y la muerte.

Lo que debe quedar claro es que “el modelo espacial dentro de estos textos es el modelo organizador en torno al cual se construyen sus características no espaciales” (Lotman1970, 273). Entender las connotaciones que implica la distribución espacial es vital para comprender el significado último del texto, ya que es a partir de las categorías espaciales que se puede establecer las relaciones internas del texto y, por ende, su significación.

Además de definir el texto como un espacio cerrado, cuyas construcciones espaciales establecen otras relaciones que dan sentido al mismo, Lotman alude también a la importancia del espacio interno del texto, y afirma que a partir del mismo se definen otros conceptos, tales como los acontecimientos y los personajes (Lotman 1970,281-292).

En los tres textos estudiados se analiza la estructura del texto desde la concepción de Lotman, se toman en cuenta las relaciones textuales conformadas a partir de la distribución espacial, para así, hallar la significación del texto.

Límite y roles: quién es quién a partir del espacio

El autor introduce el concepto de “límite”, pues afirma que la totalidad del espacio textual está dividida en sub-espacios por un límite, cuya función principal es la impenetrabilidad. A partir de esto, dependiendo del sub-espacio asignado a los personajes,

se les caracteriza como buenos o malos, adinerados o pobres, vivos o muertos (Lotman 1970,281). En los tres textos aquí analizados se toma en cuenta dicho concepto para determinar el rol de cada personaje.

Héroes y eventos

Incluso, el límite del que habla el autor permite distinguir al héroe del resto de los personajes si se toma en cuenta lo siguiente: a los personajes se les asigna un espacio determinado, franqueado por un límite impenetrable, no obstante “se revela como penetrable para el héroe actante” (Lotman 1970, 293). Se puede decir, entonces, que únicamente un personaje héroe tiene acceso a los diversos sub-espacios que conforman el espacio textual, sin importar las estrategias a las que acuda para ello. A lo anterior, cabe agregar la categoría de acontecimiento establecida por el autor, ya que también está determinada por el límite. El acontecimiento es definido por el autor como “la unidad mínima indisoluble de la construcción argumental” (Lotman 1970,284), lo que quiere decir que sin acontecimiento no puede existir un argumento textual. Es en este punto en el que el límite espacial vuelve a ser determinante, pues los acontecimientos no son más que “el desplazamiento del héroe a través del límite del campo semántico” (Lotman 1970,285), no en vano afirma el autor que “el acontecimiento representa siempre la transgresión de una prohibición” (Lotman 1970,289).

En síntesis, la distribución espacial del texto determina las otras funciones que lo componen, pues tanto los personajes como los acontecimientos dependen meramente de la violación del límite. Es importante tomar en cuenta que cada texto presenta límites diferentes, razón por la cual el concepto de acontecimiento generalmente varía; así, si en un texto el espacio es el reino de la muerte, la muerte misma no es un acontecimiento, mientras

que si se tratara del mundo de los vivos, evidentemente lo sería, como bien lo afirma Lotman.

Finalmente, tener en cuenta la siguiente cita aclara la relación existente entre los elementos anteriormente mencionados. Siguiendo a Lotman, cada texto necesita: “1. Un cierto campo semántico dividido en dos subconjuntos recíprocamente complementarios; 2. el límite de estos subconjuntos impenetrables en condiciones normales en el caso dado se revela como penetrable para el héroe actuante; 3. el héroe actuante” (Lotman 1970,293).

De lo anterior se deduce que la disposición espacial del texto y el desplazamiento de un personaje por encima de los límites impuestos es lo que genera los acontecimientos, y estos últimos constituyen el argumento o la trama narrativa. De ahí la importancia de tomar en cuenta las definiciones de Lotman para el presente trabajo.

El texto en el texto

Delimitación del texto

Aún siguiendo a Lotman, se establecen una serie de consideraciones en lo tocante a la definición del texto y las diferentes codificaciones que lo articulan. En su trabajo titulado “El textos en el texto” (1981) expone interesantes codificaciones que deben tomarse en cuenta.

Como punto de partida, Lotman establece que todo texto implica una codificación, ya que los signos que lo componen se encuentran dotados de sentido. Con el fin de aclarar este punto, expone los dos enfoques desde los cuales se le puede observar: el primero considera al texto como la materialización del lenguaje, en este sentido el texto es generado por el lenguaje, en ese caso este último es un sistema cerrado desde el cual se generan los textos; desde el segundo enfoque, el texto se define como una estructura cerrada y

específica, poseedora de un tiempo interno y de una frontera que lo separa de otros textos o de los no-texto, desde esta perspectiva es a partir del texto que se construye el lenguaje, lo que lo dota de un carácter abierto a la vez, pues necesita de otro texto (ya sea el lector o el texto de la cultura) para ser decodificado y adquirir sentido (Lotman 1981,95).

Llama la atención que el teórico considera al lector como otro texto, y sin embargo, esta es la idea fundamental de su ensayo: la cultura, el lector, lo que se considera e incluso el límite que separa al texto, son a su vez, otros textos. Ya sea que se observe una serie de textos como la representación repetida de un código texto único, o que, por el contrario, en un solo texto se hallen una serie de textos inmersos en el texto en cuestión, es a partir de estas relaciones que cumplen con su función de generar nuevos sentidos y brindar información.

El fenómeno del texto en el texto

En el segundo de los casos, se da lo que el autor denomina “el texto en el texto”. Lotman lo define como “una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector” (Lotman 1981,102-103). Según él, esto acentúa tanto las fronteras internas como externas del texto y conduce además, a percibir el espacio básico del texto como real, situación que dota al texto del carácter lúdico en el que se introduce el lector a experimentar diversos géneros de realidad (Lotman 1981,103). Para que se entienda mejor, conviene hacer referencia al caso más simple en que se manifiesta este fenómeno. Según el autor se da cuando se introduce en un texto, otro texto, (Lotman 1981,103), esto es: una novela dentro de una novela, una película insertada en otra película, entre otros casos; en otras manifestaciones más complicadas del la subdivisión textual,

puede darse el caso en el que el texto primario se narre de manera interrumpida, y los otros se introduzcan dentro de este como estrategia fragmentaria, en forma de “citas, referencias o epígrafes” (Lotman 1981, 108).

Distinción de los textos

Ante la incógnita de cómo identificar el texto en el texto, el autor sugiere que generalmente, el texto primario es caracterizado como un espacio real y tiene carácter de vida cotidiana, mientras que el texto insertado es representado como un tiempo irreal (Lotman 1981,106). Además, en ocasiones el texto primario posee algunas pistas para identificar los subtextos, tales como la mención abierta de un personaje de la construcción de un texto dentro del texto que protagoniza, las distintas conjugaciones verbales (empleo del condicional), entre otros elementos que dotan al segundo texto de un carácter irreal. Sin embargo, en palabras del autor “la duplicación es la forma más simple de sacar la organización de los códigos” (Lotman 1981,104), y en la literatura esto se da a través del motivo del espejo, pero quien ha empleado este objeto sabe perfectamente que no reproduce la imagen tal cual, sino el reverso, es decir, si frente al espejo se mueve la mano izquierda, la imagen proyectada responde con la derecha. Por esta razón, Lotman concibe este motivo literario como una deformación, pues más que una copia de cierto hecho, persona o estado, refleja lo contrario. Este efecto se logra también a través del doble: “así como lo que está del otro lado del espejo es un modelo extraño del mundo corriente, el doble es un reflejo extraño del personaje” (Lotman 1981, 105).

Tras establecer el concepto de texto como una “entretrejadura” formada de muchos subtextos, y mencionar algunas de las maneras en que se lleva a cabo la introducción de un texto dentro de otro, y ciertas estrategias para sacar dicha estructura a la luz, estipuladas

por el autor, queda clara la importancia de su aporte para el presente trabajo, cuyo objeto de estudio está conformado por tres textos en los que se observa la estructura del texto en el texto.

El juego

El juego es, según, Johan Huizinga (1954), algo anterior a la cultura pero a la vez es algo más que un fenómeno meramente fisiológico, en tanto que todo juego significa algo y existe con un fin (Huizinga 12).

Juego: racionalidad/ irracionalidad

Más allá de servirle al ser humano como un mecanismo para descargar energía o para general placer, existe en el juego un elemento que escapa de toda explicación lógica: la broma, a pesar de que la realidad “juego” abarca tanto al mundo animal como al mundo humano (los perritos juegan con sus hermanos a atacarse entre sí, tal como juega el niño a vencer a su amiguito con una espada imaginaria). El juego resulta entonces la expresión más clara de la situación del ser humano en el cosmos: nosotros jugamos y sabemos que jugamos (Huizinga 15), pero el juego es irracional en sí mismo, lo que nos convierte en algo más que meros seres racionales.

Juego y broma

El juego cuenta con la naturaleza de tratarse siempre de una acción diferenciada de la vida “corriente” (Huizinga 15), siempre al borde de la seriedad y la broma (16), siempre es una actividad libre, puesto que se da por el simple hecho de que quien juega encuentra en ello placer. Esta es, de hecho, la principal característica del juego: La libertad. La segunda característica es que quien juega no se encuentra en “la vida real” sino que escapa de esta

hacia “una esfera tempórea de actividad que posee su tendencia. Y el infante sabe que hace “como si”... que todo es “pura broma”” (Huizinga 20) y sin embargo juega de la manera más seria posible, representado a cabalidad lo que es en su juego: si es un policía atrapa a los malos con su arma imaginaria, si va en un bote imaginario rema, entre otros ejemplos que corroboran la calidad binaria del juego (real/ imaginario) a la vez. En el juego la oposición “en broma” y “en serio” oscila constantemente.

Y es que precisamente esta oscilación entre la broma y lo serio es lo que otorga al juego la tercera de sus características: el juego es “cerrado en sí mismo” (Huizinga 22), lo que quiere decir que se da en un tiempo y un espacio determinado. Mientras hay juego hay desplazamiento, movimiento e interacción entre dos mundos, el real y el inventado durante el juego; cuando este acaba inmediatamente se vuelve a la realidad, o sea, al mundo cotidiano. Entre otras características, el juego cuenta con la tensión, lo que implica el azar o la incertidumbre; incluso dicha tensión le otorga cierto contenido ético, puesto que se ponen a prueba las facultades del jugador, tanto sus fuerzas físicas como las espirituales (Huizinga 24).

Las reglas del juego

Por otra parte, aclara Huizinga que todo juego tiene sus propias reglas y quien juega, no tiene ni debe tener duda alguna sobre ellas, de ser así se desharía el mundo del juego (24). Es importante recordar que en la esfera del juego las leyes de la vida ordinaria no tienen ningún peso, en el juego “somos otra cosa” y “hacemos otras cosas” (25). Ese ser otra cosa “encuentra su expresión más patente en el disfraz...el disfrazado juega a ser otro, representa, “es” otro ser” (Huizinga 26). En efecto, el juego es la representación de algo.

En síntesis, Huizinga define el juego como:

una acción libre, ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo puede absorber por completo al jugador...se ejecuta dentro de un determinado tiempo y espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas, y que da origen a asociaciones que propenden disfrazarse para destacarse del mundo habitual (26).

En los textos analizados en el presente trabajo, el juego es un factor fundamental empleado por los narradores-personajes para lograr “ser otro”, es por ellos que los presupuestos de Huizinga son tan importantes.

Juego y teatro

Juego y lenguaje

Además de las aseveraciones del autor Johan Huizinga sobre el juego, también tiene Iuri Lotman (1980) algo que decir al respecto. Según el autor “todo trato que se apoye en un sistema de signos regulados en conformidad con determinadas reglas, puede ser definido como trato mediante un lenguaje” (Lotman 1980, 57). Dicho sistema de signos funcionan a través de un trato convencional de determinada sociedad al relacionar cierto objeto con el signo que según ellos representa. No obstante ciertos gestos, acciones y situaciones tienen un significado que más que práctico es simbólico, según él tanto en las personas como en los animales en determinadas ocasiones, se realiza una conducta que tiene un significado práctico, mientras que en otros casos esa conducta es simbólica. Es así como la ropa tiene un significado especial más allá de cubrir el cuerpo, simboliza en ocasiones poder o estatus económico y social, incluso festividad (el sacerdote utiliza una túnica para celebrar la misa) lo que genera “una esfera especial en el espacio y el tiempo” de la misma manera que lo hace el juego.

Las dos esferas del juego

En síntesis, Lotman asegura que existen dos esferas, la de la conducta práctica y la de la conducta sígnica, que recuerdan indudablemente al juego, pues:

lo específico de la conducta lúdica consiste en su carácter no monosémico: el juego presupone la realización simultánea...de una conducta práctica y otra convencional (síglica). El que juega recuerda que no se halla en la realidad sino en un mundo lúdico convencional: no caza, sino que hace *como si* casara, no navega por el mar entre tormentas y aborígenes hostiles, sino que hace *como si* viajara. Pero, simultáneamente, experimenta las emociones correspondientes a una autenticidad de las circunstancias imaginadas (Lotman 1980, 60).

Siguiendo a Lotman, lo más importante de la conducta lúdica es adquirir la práctica de comportamiento de las dos esferas (práctica y convencional), de no ser así es imposible jugar, pues si un participante se negara a respetar las reglas del juego y a actuar “como si” fuera real, acabaría de inmediato con el juego, al romperlo con el peso de la realidad. Es por eso que en el espacio lúdico “no hay auditorio: solo participantes” (Lotman 1980, 61).

Hacer “como si

Este “hacer como si”, al igual que la estructura del juego en su totalidad, comparte su esencia con el teatro, pues en este se desarrollan simultáneamente las dos esferas (práctica/síglica) según el autor, el teatro también se da en un espacio y tiempo determinado, los cuales hacen olvidar tanto a actores como a espectadores de la realidad convencional. El espacio teatral se divide en dos partes, la sala y la escena, las cuales forman la oposición existencia/inexistencia.

Desde el punto de vista del espectador, desde el momento en que se levanta el telón y empieza la obra, la sala deja de existir. Todo lo que se halla del lado de acá de las candilejas. Su realidad auténtica se hace invisible y cede el sitio a la realidad enteramente ilusoria de la acción escénica (Lotman 1980, 64).

Para lograr ese efecto se echa mano de ciertos recursos, como “la inmersión de la sala en la oscuridad en el momento en que se enciende la luz de la escena y viceversa”

(Lotman 64). Esta misma estrategia también se emplea en las salas de cine, incluso hoy en día se pide al espectador apagar su celular, lo que lo mantiene alejado del mundo de la realidad.

Y a pesar de que en muchas obras de teatro e incluso en algunos cines europeos se utilicen los intervalos, en los cuales no es raro que se reacomode la escena entre otras acciones que normalmente irrumpirían en la esfera de lo ficticio, el público hace como si no viera nada, lo obvia, y sigue tomando por realidad lo que ocurre sobre el escenario.

Por su parte, desde el punto de vista de la escena tampoco existe la sala, los actores actúan como si el público no estuviera allí.

Precisamente el juego y esa característica del teatro existencia/inexistencia así como las estrategias empleadas para propiciarla, se observa en los textos aquí estudiados. Es por ello que tomar en cuenta a estos dos autores es fundamental para la presente investigación.

Si a los anteriores preceptos se agrega ciertos fundamentos teóricos del francés Gérald Genette (uno de los creadores de la narratología), se llega indudablemente al significado de los textos en que se basa este trabajo.

Relato, historia y narración

Según el autor, debido al mal uso de la terminología, la narratología ha encarado algunos problemas a la hora de analizar la narrativa. A lo largo del tiempo, se han acuñado distintas definiciones del relato, confundiéndolo con la historia o con la narración, sin embargo Genette distingue claramente dichos conceptos mediante la siguiente propuesta: “llamar *historia* al significado o contenido narrativo... *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor, y por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce” (Genette 83).

Como queda claramente establecido en el párrafo anterior, el texto es lo que el autor clasifica como relato, y por ende es la única de las categorías de las que puede ocuparse el lector o el analista. No obstante, se relaciona enteramente con la historia y la narración, puesto que para que haya relato se requiere su enunciación, del mismo modo en que no puede existir un relato si no cuenta una historia (Genette 84). En el relato o texto narrativo se hallan una serie de “pistas” que informan al lector sobre la narración, tales como los deícticos de espacio, los pronombres personales y las conjugaciones verbales que indican el tiempo en que ocurrió lo contado. En palabras del autor “es el relato y solo él, el que nos informa aquí por una parte, sobre los acontecimientos que relata, y por otra, sobre la actividad que, según se supone, lo crea” (Genette 84).

El sujeto de la enunciación

Con respecto al sujeto del enunciado, quien es conocido por el lector siempre que lea el relato, Genette es claro en que no debe confundírsele con el autor, pues la historia, tanto que sea falsa o verdadera es producida por el sujeto de la enunciación que, por supuesto, es parte de la realidad textual y se encuentra en el espacio y el tiempo designados por el texto. De modo que en “El gran masturbador” no es el autor Horacio Castellanos Moya quien lleva a cabo las acciones del protagonista, del mismo modo que no tendría sentido pensar que en “La noche de los escritores asesinos” es Jacinta Escudos quien empuña un arma y dispara.

Queda claro, entonces, que sobre la historia y la narración, el lector podrá tener invariablemente solo una visión parcial, mediatizada por el relato y las marcas de las que anteriormente se habló. Analizar un texto implica entonces, según el autor, establecer las relaciones derivadas de la relación relato-historia-narración, pues el juego relacional de

estos tres elementos plantean al investigador las siguientes problemáticas: la del tiempo, pues se presenta la relación entre el tiempo de la historia y el de la narración, que por cierto, no raras veces difieren uno del otro, además de las posibilidades de contar de manera cronológica lo ocurrido o introduciendo “deformaciones temporales” (Genette85) ; la del aspecto “o la manera como percibe la historia el narrador” (Genette 85), que consiste en el enfoque narrativo y lo que los críticos han dado en llamar la distancia de quien cuenta con respecto a lo contado , y la del modo, que tiene que ver con el discurso empleado por el narrador.

La focalización

Entre otras anotaciones del autor, es imperante prestar atención al concepto de la focalización. Según él, es un relato no focalizado o de focalización cero aquel que sea narrado por lo que generalmente se conoce como “narrador omnisciente”, o para que quede más claro, cuando el narrador no forma parte de aquello que relata, por lo que no existe en su narración el deíctico en primera persona y el enfoque no es el de ningún personaje; nos encontramos ante un relato de focalización interna cuando el punto de vista es asumido por uno o varios personajes, y por último, nos hallamos frente a lo que el autor denomina focalización externa, se trata de aquel relato en el que el héroe actúa ante el lector sin que este llegue a conocer jamás sus sentimientos (Genette 245).

A lo anterior queda añadir que los relatos pueden estar constituidos desde diferentes focalizaciones, de allí que existan aquellos en los que diferentes personajes asumen la perspectiva, o bien, aquellos en los que de la focalización cero se pasa a la interna y viceversa. Esto es lo que el autor denomina focalización variable, no obstante, se da también el caso en que un cambio de focalización alejado de toda coherencia, sin lograr por

ello alterar el código que lo antecede, lo interrumpe momentáneamente, provocando una alteración, al respecto afirma Genette:

Llamaré alteraciones a esas infracciones aisladas, cuando la coherencia de conjunto sigue siendo, sin embargo, bastante fuerte para que el concepto de modo dominante siga siendo pertinente. Los dos tipos de alteraciones concebibles consisten, bien, en dar menos información de la que en principio es necesaria (paralipsis), bien en dar más de la que en principio autoriza el código de focalización (paralepsis) que rige el conjunto (249).

Hasta aquí distinguir la focalización parece sencillo, sin embargo, existen casos en los que se presentan al tiempo los pensamientos del protagonista y de otro de los personajes, lo que podría poner en aprietos al lector, no obstante se trata entonces de “dos códigos competidores que funcionan en dos planos de realidad que se oponen sin encontrarse” (Genette 261). Esto es justamente lo que ocurre en el cuento de Jacinta Escudos analizado en el presente trabajo.

El tipo de narrador

Muy de la mano con lo que del narrador y de la focalización se ha dicho, está la voz, categoría que el autor estudia tomando en cuenta la relación entre la acción verbal y el sujeto que la enuncia (Genette 271). A la hora de narrar, pueden asumirse distintas actitudes narrativas, las cuales no necesariamente son permanentes a lo largo del relato. Según la relación del narrador con la historia y su presencia a nivel narrativo, los relatos se clasifican de la siguiente manera: extradiegético- heterodiegético, cuando el narrador cuenta una historia en primer grado, pero no es parte de ella; extradiegético- homodiegético, cuando el narrador cuenta la historia de la que es protagonista; intradiegético-heterodiegético, cuando el narrador cuenta en segundo grado una historia en la que no está presente, e intradiegético-homodiegético, en el caso en que el narrador cuenta su propia historia en segundo grado (Genette 301-302).

Al profundizar de tal modo en análisis del relato, queda claro entonces que no debe reducirse la situación narrativa del relato al momento de su escritura, y que de ninguna manera puede confundirse al autor con el narrador, ni el lector con el narratorio, pues tanto narrador como narratorio pertenecen al relato. Al respecto, el autor agrega que en la medida en que haya un narrador intradiegético, habrá entonces un narratorio intradiegético, lo mismo que si el narrador es extradiegético, el narratorio lo será también.

Estos conceptos son imprescindibles para analizarlos cualquier relato, pues queda claro que estos se organizan según la instancia narrativa y la perspectiva desde la que se narra, ambas categorías movibles a lo largo de los textos narrativos.

El viaje

Por otra parte, queda mencionar los presupuestos teóricos pertinentes para analizar el viaje presente en los relatos estudiados. Para ello se tomará en cuenta lo estipulado por Vladimir Propp (1946).

Este autor considera que la mayor parte de los relatos mantienen el mismo texto-código, aún cuando las historias que relatan sean distintas. Tomando como punto de partida ciertos elementos históricos de las antiguas civilizaciones en contraste con los cuentos para niños, determina que estos últimos representan el paso de dos de los eventos que determinan la vida de todo ser humano: el paso de la niñez a la adultez, mediante la iniciación sexual, y el paso de la vida a la muerte, destino que además de absoluto, es inexplicable para el hombre, por eso su afán en descifrarlo. Según lo estipulado por Propp, las diferentes civilizaciones han imaginado el final de su estadía en el mundo como un viaje hacia otro mundo (cielo, infierno, Hades, reino de los muertos, entre otros), y los textos son también representaciones de estas hipótesis.

La antesala de la separación o el inicio del viaje

En un principio el texto plantea una escena de relativa calma, una especie de zona de confort en la que se desenvuelven los personajes, sin embargo, siguiendo a Propp, esta atmósfera es engañosa, pues es la antesala de la separación (Propp 31). Sea cual sea el motivo (el rapto de los más jóvenes, la muerte de los padres, un viaje de negocios) la escena de tranquilidad con que se inicia el relato, o, en otros términos, el espacio asignado a los personajes, será abandonado por uno de ellos, el cual, tomando en cuenta lo estipulado por Lotman, es el héroe.

Las prohibiciones y la desobediencia de las mismas

Para evitar la separación, existen una serie de prohibiciones para los personajes, por ejemplo, no salir de la casa, no hablar con extraños, y no exponerse incluso al aire, pues este es el medio idóneo para llegar al “otro mundo”. No obstante, todas las advertencias son ignoradas y las prohibiciones son transgredidas por el héroe, quien a partir de tal transgresión se enfrentará a una serie de pruebas que debe superar, y es así como inicia la trama narrativa, a partir del desplazamiento del héroe en el espacio (Propp 46).

Las donaciones para el viaje

Entonces el héroe parte a emprender una serie de aventuras, sin embargo, no va con las manos vacías, siempre lleva herramientas y provisiones alimenticias que claramente necesitará para atravesar “al otro lado”. Al respecto, el autor recuerda que en ciertas culturas se enterraba a los muertos con sus pertenencias por si acaso las fuera a necesitar, lo mismo sigue ocurriendo en la actualidad con el catolicismo, tras enterrar al difunto, los familiares deben rezar por nueve días para limpiar el alma del muerto, además, se pagan misas en su nombre para que el alma logre pasar del purgatorio al cielo.

El bosque (la cabaña): el encuentro entre el héroe y sus donantes

De lo anterior, se deduce que llegar al reino del más allá no es una tarea fácil, tanto el héroe como sus donantes, que son aquellos personajes que ponen en manos del héroe el medio mágico o lo instruyen para que logre su objetivo, contribuyen a la misión. En este punto es claro que héroe y seres mágicos deben encontrarse, y el lugar en que esto ocurre es el bosque, específicamente en la cabaña (límite entre el reino de los vivos y el reino de los muertos. En este lugar se encuentra la maga, quien por lo demás adquiere distintas formas y tiene distintas funciones, sin embargo lo más importante es que es una muerta que custodia el mundo del más allá y pone a prueba al héroe para comprobar si merece ir más allá (Propp 51-53). En palabras del autor: “se transparenta que el donante del medio mágico está de guardia a la entrada del reino de la muerte” (Propp 61).

Las pruebas del héroe en la cabaña

Si hasta el momento ha quedado claro que el donante pondrá a prueba al héroe, es natural preguntarse de qué manera se las ingenia este para saber el comportamiento que debe asumir en la cabaña. Generalmente antes de que emprenda su viaje, alguien lo advierte sobre las pruebas que debe superar dentro de la cabaña (Propp 62). Entre las principales, se encuentran las siguientes: no dormir, ordenar a la maga que le dé de comer (ya que son los alimentos de los muertos, al ingerirlos, forma parte del reino de los muertos inmediatamente), el interrogatorio (Propp 67-69), y los signos de la muerte (amputación de una parte de su cuerpo, para dejar en su lugar una cicatriz que pruebe que estuvo en el reino del más allá) (Propp 102) Además de advertírsele sobre su olor de vivo.

La gran casa: la preparación para el viaje

Examinando otros de los donantes presentes en los cuentos, el autor introduce el concepto de la cofradía en el bosque o “la gran casa”. Esta también se encuentra en el

bosque, y en la misma se prepara al héroe para que se recorra el camino que le espera. En esta casa viven otros hombres, a quienes se les suele llamar “hermanos, entre todos se reparten las funciones, y además lo comparten todo (Propp 126-135). Llama la atención que esta casa es prohibida para las mujeres, sin embargo, no para las “hermanitas” (Propp 138), mujeres, con las que el héroe no se queda jamás, pues su única esposa puede ser la princesa del más allá.

Otros donantes y sus dones (los objetos del reino de la muerte)

Entre otros donantes cabe mencionar al donante de ultratumba (madre o padre difunto), un muerto agradecido o la cabeza que habla (Propp 169-175). Todos estos, al pertenecer al reino de los muertos, propician al héroe la ayuda necesaria para que éste lo penetre. Los consejos no son la única ayuda que los donantes brindan al héroe, pues hay ciertos objetos que les son muy útiles para sus propósitos, tales como: el caballo alado (sustituido en la actualidad por naves o aviones), la varita mágica, un ayudante que lo acompañe durante su travesía, alguna parte del cuerpo de un animal, ya que estos pertenecen al reino de la muerte, objetos para invocar a los espíritus del más allá, el agua de los vivos y el agua de los muertos, o el libro sagrado.

Algunos de los objetos anteriormente mencionados aluden al traslado hacia el reino lejano. Al respecto es importante tomar en cuenta que al principio dichas representaciones consistían en tomar la forma de un animal o viajar sobre uno de ellos, no obstante, como ya se adelantó, el transporte puede ser un vehículo o cualquier medio que funcione para ir de un lugar a otro.

El otro reino

Si el héroe debe emprender un largo camino para llegar al otro reino, se hace evidente que este está muy lejos, pero además de aclarar el lugar en el que está, es vital tomar en cuenta sus características más preponderantes. En cuanto a su ubicación, no es estable, en ocasiones se encuentra debajo de la tierra, aunque no tenga ninguna relación con lo que un espacio subterráneo suele ser, pues está cultivado de hermosos prados y posee hermosos palacios, generalmente de cristal (Propp 339); además, se relaciona enteramente con el sol (representación del cielo), de allí que su color característico sea el dorado, por eso, todos los objetos que pertenecen a este son de oro, en palabras del autor: “todo lo que tenga el color del oro muestra su pertenencia al otro reino” (Propp 342); los habitantes que lo ocupan son animales, de allí que en ocasiones el héroe llega al reino de las serpientes, al de los ratones, entre otros (Propp 344).

Por otra parte, en cuanto a la forma del mundo del más allá, es sumamente variada. No obstante siempre parece ser una réplica de este mundo (Propp 345). Así, es probable que una sociedad como la nuestra imagine al mundo del más allá plasmado de edificios, automóviles y exquisitos manjares. Lo cierto es que las diferentes sociedades han imaginado el más allá según sus necesidades y formas de vida. Para adentrarse en el reino del más allá, el héroe generalmente debe atravesar unas fauces de un animal, por supuesto al hacerlo, corre el peligro de ser aplastado, y ya dentro de él hallará en abundancia de todo lo que necesite para satisfacer sus necesidades, razón por la cual no debe trabajar, pues “en el mundo del más allá se deja de producir y de trabajar, únicamente se consume, y los medios encantados conseguidos en el más allá aseguran el bienestar eterno” (Propp 349).

El otro mundo es el mundo ideal

En el otro mundo el hombre proyecta entonces sus ideales, y en él tiene acceso a todo lo que le faltó en su mundo, así, quienes fueron adoctrinados en el cristianismo, recordarán que aquellos que padecieron hambre, injusticias y trabajo forzoso en la Tierra, tendrán acceso a deliciosos banquetes en el cielo y gozarán del descanso eterno.

Pero el ingreso al reino del más allá de ninguna manera simboliza el final de las pruebas del héroe, pues en cuanto está allí se entera de que hay un rey que tiene una hija, y ésta es por supuesto, la princesa-esposa. Inmediatamente se le asignan una serie de empresas para poder convertirse en su esposo (Propp 264). Estas tareas le son asignadas al cortejador con el fin de que pruebe sus aptitudes mágicas, con el fin de diferenciar “al poseedor de los medios mágicos de los mortales corrientes”(369).

Los trabajos del héroe en el otro reino

Los trabajos que generalmente se asignan al héroe son los siguientes: probar que estuvo en el reino de los muertos mediante un objeto perteneciente al mismo, comer todo lo que se le ofrezca, esconderse, construir lo que se le pida, permanecer sentado en un baño hirviendo, participar en competencias y superar la noche de bodas (Propp 372-392). Este motivo representa la desfloración de la mujer, y en este punto cabe recordar la metáfora que a través de los años se ha hecho sobre la vagina como engullidora de hombres, por ello, esta es una de las pruebas, que en realidad solo puede ser superada por el ayudante del héroe, quien cuenta con los atributos mágicos necesarios para derrocar a “ese monstruo” (Propp 396).

La princesa y sus designios para el héroe

Tras entrar al reino del más allá, el héroe se entera de que hay un rey que tiene una hija, y ésta es por supuesto, su princesa. Inmediatamente se le asignan una serie de

empresas para poder convertirse en su esposo (Propp 264). Estas tareas le son asignadas al cortejador con el fin de que pruebe sus aptitudes mágicas, con el fin de diferenciar “al poseedor de los medios mágicos de los mortales corrientes” (369). Los trabajos que generalmente se asignan al héroe son los siguientes: probar que estuvo en el reino de los muertos mediante un objeto perteneciente al mismo, comer todo lo que se le ofrezca, esconderse, construir lo que se le pida, permanecer sentado en un baño hirviendo, participar en competiciones y superar la noche de bodas (Propp 372-392). Este motivo representa la desfloración de la mujer, y en este punto cabe recordar la metáfora que a través de los años se ha hecho sobre la vagina como engullidora de hombres, por ello, esta es una de las pruebas, que en realidad solo puede ser superada por el ayudante del héroe, quien cuenta con los atributos mágicos necesarios para derrocar a “ese monstruo” (Propp 396).

Tras superar las pruebas y casarse con la princesa, es evidente que el héroe desplaza al rey. Ya en este punto se ha convertido en el señor del reino de la muerte. No obstante después de esta etapa o incluso antes, el héroe suele huir, ya sea convertido en un animal, con la ayuda de un objeto mágico, ocultándose, en un caballo halado, con un conjuro especial, entre otros ejemplos (Propp 417-422). Antes de lograr este escape, el héroe se enfrenta por última vez al perseguidor, sin embargo el primero gana la partida porque cruza del reino de los muertos al de los vivos, y en este último los muertos no tienen poder (Propp 424).

La marca del otro reino

En cuanto al regreso del héroe, basta con recordar que como se dijo con anterioridad, debe volver con un objeto tomado del reino del más allá. Pocas veces se le reconoce, lo que se explica si se toma en cuenta que el viaje simboliza el paso de la vida a

la muerte, por eso quien vuelve es un renacido, de allí que no conteste nada sobre el lugar en el que ha estado.

Con variaciones, cada uno de los cuentos centroamericanos estudiados en este trabajo revela algunos aspectos del modelo del viaje según lo sintetizó Propp; generalmente se trata de recorridos que llegan a manos del lector porque, motivado por el licor, el héroe lo cuenta a sus amigos. En este análisis se explica paso a paso cada una de las etapas del viaje realizadas por los narradores protagonistas de cada uno de los relatos.

El cronotopo del viaje

En su artículo “In vino veritas: la narración del viaje” (2006), las autoras Margarita Rojas y Flora Ovares explican el cronotopo del viaje. Según ellas la rutina es la misma: el viajero, incitado por un grupo de amigos u oyentes cuenta su historia, mientras beben vino. La camaradería propiciada por el vino y el ambiente festivo hace que se olviden de sus circunstancias (lo que ocurre a su alrededor) para centrarse en las hazañas contadas por el héroe, formando así la estructura narrativa del relato enmarcado. Dicho marco narrativo “genera un juego de dualidades entre ambos relatos” (Rojas y Ovares 2), aunque cada uno tiene su propio tiempo, espacio e incluso personajes.

A pesar de que pareciera que cuando cuenta su historia ya ha superado el héroe todos los obstáculos presentes en su viaje y por lo tanto lo ha concluido, no es hasta que cuenta su anécdota que logra entender todo lo ocurrido: las pruebas superadas, los espacios recorridos y los momentos vividos.

Esta estructura del cronotopo del viaje se presenta en los tres relatos analizados, es por ello que es importante tener claro este concepto, puesto que en el apartado correspondiente se explica el cronotopo del viaje en cada uno de los textos.

CAPÍTULO I: EL VIAJE EN LA GUERRA

EL ASCENSO IMAGINARIO EN EL GRAN MASTURBADOR

En este apartado se aborda el viaje realizado por el narrador- protagonista en el cuento de Horacio Castellanos Moya “El gran masturbador”, en el cual confluyen dos historias: la primera es narrada en presente por un narrador intradieгético dedicado a la bibliotecología, quien forma parte de un pupilaje o pensión, dividido entre los llamados “animales” (gobierno) y los denominados “locos” (guerrilleros). En él convive con un profesor de química (proveniente de México), Teresita (madre de un miembro de los animales), don Lucas (comerciante), Rogelio (estudiante) y la niña Mari, dueña del pupilaje; la segunda es narrada en futuro condicional por el mismo narrador y consiste en una entretejadura de fantasías sobre los personajes ya mencionados, incluyéndose a sí mismo. La estructura de la diégesis textual se esquematiza, grosso modo, así:

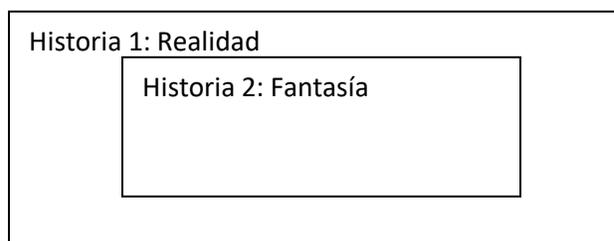


Figura 1

Al pasar de una historia a otra, realiza el narrador protagonista un viaje de la realidad a la fantasía, que pone de manifiesto una serie de oposiciones entre cada una de estas. Los detalles de este viaje y su significado es lo que se expone a continuación.

Historia 1: el encierro

Las primeras líneas del texto colocan la historia temporalmente en el presente y espacialmente en una ciudad en guerra, por tanto hostil, peligrosa e insegura:

Los animales y los locos asolan esta ciudad. Los primeros son bestias salvajes, sanguinarias, voraces, inmunes a otra inteligencia que no sea el pillaje; los segundos surgieron para combatir a los primeros, pero a medida que su lucha se ha ido prolongando, se parecen cada vez más a sus enemigos. En medio de los animales y los locos, deambula una raza de escépticos, apático, contempladores y víctimas de la acción... (Castellanos, *El gran masturbador* 103).

Dentro de esa ciudad, convive el narrador-protagonista con algunos compañeros en un pupilaje, espacio del que no pueden salir debido a la guerra entre animales y locos. A lo largo del relato se advierte sobre dicha imposibilidad directa o indirectamente en repetidas ocasiones. El presente hostil en el que se encuentran los personajes se caracteriza por la violencia aplastante y creciente, que bestializa a los hombres al plantearles solo tres opciones de vida: ser parte de los animales, grupo que representa al gobierno; unirse a los locos, grupo que representa a los rebeldes, y formar parte del grupo de escépticos, víctimas de la acción, es este último grupo en el que se encuentran el narrador-personaje y sus compañeros de pupilaje.

Tanto la distribución temporal como espacial convierte la ciudad en una especie de infierno del que el narrador-personaje pretende huir mediante su viaje; este sigue tres direcciones simultáneamente: la travesía de la realidad a la fantasía, de un país a otro (hacia el final de este apartado se revelan sus nombres) y finalmente, del infierno al paraíso. La caracterización de elementos como los espacios, los acontecimientos, los personajes y el tiempo reafirma esta hipótesis y revelan la significación del texto, como se verá a continuación.

Los espacios tomados: el motivo del viaje

En “El gran masturbador”, tal como se revela desde las primeras líneas, los espacios pertenecen a los animales y a los locos, estos grupos se apropian paulatinamente de la totalidad del espacio, desde los más amplios hasta los más pequeños. Así se presenta la brutal invasión de los más inimaginables recovecos de la vida de los pupilos.

En primer lugar la prohibición de abandonar el pupilaje de la que se habló líneas atrás, plantea la división espacial adentro / afuera, mientras que afuera están los animales y los locos, quienes realizan la acción y son los responsables de la reclusión de los primeros; incluso, poco a poco se apropian de sus espacios, los personajes pertenecientes a la primera categoría corresponde al grupo de “escépticos, contempladores y víctimas de la acción” (Castellanos, *El gran masturbador* 103). Entonces el espacio interior corresponde a un espacio de pasividad y reclusión.

En ese sentido se afirma que los personajes que no pertenecen ni a los locos ni a los animales se encuentran oprimidos, pues cumplen con un rol objeto-pasivo: ser simples contempladores de la acción implica precisamente no ser sujetos y, en consecuencia, aceptar entonces las exigencias, los atropellos y las acciones violentas de uno y otro grupo por el simple hecho de encontrarse en el medio, tal como se observa en el fragmento, en el cual hablan el profesor y el narrador-personaje sobre la posibilidad de que los locos respondieran a la provocación de los animales (quienes habían puesto bombas en los sindicatos) en cualquier momento. Al respecto suplica el profesor “espero que no se vaya a poner más fea la situación” (Castellanos, *El gran masturbador* 104) quien piensa además que ante tal panorama salir de noche era “un suicidio entre el refuego” (Castellanos, *El gran*

masturbador 104). Si a esto se suma que se da la conversación en el patio se reitera la posición intermedia.

En lo que al espacio respecta, hay cuatro puntos importantes que resaltan: en primer lugar, la oposición interior / exterior distribuye a los personajes en activos / pasivos; dado que el narrador-personaje pertenece a los últimos se ve obligado a realizar un viaje imaginario, lo que quiere decir que dicha distribución espacial explica la necesidad de ese tipo de viaje.

En segundo lugar, al colocar al narrador-personaje en una posición intermedia lo convierte en un sujeto en transición, entre un mundo y el otro, de allí que sea el único que puede penetrar cada uno de estos (el infierno y el paraíso) y tenga la necesidad de realizar un viaje que le permita definirse. En tercer lugar, al estar tomado o arrebatado el espacio, se somete a los personajes pasivos a la reclusión dentro de sí mismos, generándose entonces una ruptura con respecto a las dinámicas sociales e interpersonales de la sociedad en guerra. Así, existe una marcada relación entre los espacios cerrados que recluyen a dichos personajes y su imposibilidad de relacionarse y de comunicarse. De los espacios más amplios a los más estrechos se distribuyen los espacios de esta primera historia.

El país

Si bien es cierto que el país en el que se lleva a cabo la primera historia no se menciona explícitamente, a lo largo del texto se alude a este en varias ocasiones, en las que se describe como un espacio de guerra y destruido: “para que la señora evocara una familia que se había ido desmoronando como la ciudad, el país” (Castellanos, *El gran masturbador* 111). De esta cita se deduce que la guerra de la que se habla en las primeras líneas es

librada en toda la nación. Así, esta se encuentra cercada por los animales y los locos, lo que hace del país un espacio cerrado e incluso vetado para el narrador-personaje.

La ciudad

La ciudad es el primer espacio mencionado en la primera historia y, aunque podría suponer un espacio abierto, desde el principio del texto se advierte que se encuentra asediada por los animales y los locos, lo que la convierte en un espacio encerrado y reducido, en lo que a los personajes intermedios respecta.

Mediante una conversación entre el profesor y el narrador-personaje, se caracteriza la ciudad como un espacio de muerte, torturas y terror, habitado por seres que se distinguen de los extranjeros únicamente por su pudrición, tal como admite el narrador-personaje: “el profesor no exudaba aparentemente ninguna pudrición” (Castellanos, *El gran masturbador* 113). La pudrición o descomposición remite directamente a lo muerto, de hecho, distingue a lo vivo de lo no-vivo.

Por otra parte, la ciudad se representa como un espacio lleno de peligros, tal como se constata en reiteradas advertencias: “Le dije a la niña Mari que se quedara en casa. La calle está peligrosa” (Castellanos, *El gran masturbador* 107) ya sea por las bombas que resuenan “hacia el lado del volcán” (Castellanos, *El gran masturbador*: 107) o por los constantes ataques entre los animales y los locos.

El pupilaje o la cofradía

Como se mencionó anteriormente, los personajes se encuentran reclusos dentro del pupilaje, lugar desde el cual se enteran de lo que acontece fuera de allí. Sin embargo, al

igual que el resto de espacios, a pesar de que constituye una estructura cerrada para quienes viven allí, la pensión puede ser penetrada por los animales y los locos, por lo tanto, estar encerrados no garantiza ninguna protección, sino una medida de reclusión para los personajes intermedios, quienes tienen terminantemente prohibido abandonar el lugar a menos que se arriesguen a perecer en el refugio.

Dado que las calles, la ciudad y el país en general, han sido tomados por las dos fuerzas en contienda, los personajes deben permanecer encerrados dentro del pupilaje porque “la calle está peligrosa” (Castellanos, *El gran masturbador* 107) y “la vida nocturna era peligrosa” (Castellanos, *El gran masturbador* 104) ya que se escuchan a lo lejos bombazos y hay asesinatos constantemente. Lo cierto es que las acciones políticas y sociales ocurren fuera del pupilaje, de manera que el espacio que ocupan reitera su posición pasiva, ya que más que protegidos se encuentran atrapados dentro de esa pasividad.

Tan impenetrables como los dormitorios son los personajes; a lo largo de la historia estos parecen no poder acercarse de ninguna manera, pues sus lazos son inexistentes o están rotos: el narrador-protagonista intenta en todo momento penetrar en la resguardada privacidad del profesor, sin éxito alguno; Teresita espía a los otros sin disimulo y el señor Lucas investiga sigilosamente la vida de Rogelio. De manera que personajes y espacios se analogan en este punto, resaltando el aislamiento y la orfandad que caracteriza a los primeros, seres abstraídos, incapaces de relacionarse entre sí, pues la violencia los mantiene a la defensiva y sin posibilidades de confiar los unos en los otros. A todas luces se encuentran solos. La vigilancia es entonces otra barrera de reclusión dentro de esa casa en

la que los espacios se van cerrando cada vez más, hasta obligar a los personajes a abstraerse dentro de sí mismos.

Además, sobre este espacio llama la atención que en este se reproduce la guerra lidiada en el país y en la ciudad; en la casa se vive el pesado ambiente de guerra del que se ha hablado líneas más arriba; Rogelio admite abiertamente formar parte de los locos, mientras que Teresita es la madre de un integrante de los animales y, en medio de ambos, se encuentran el narrador-personaje y otros que como él son meros espectadores de los hechos.

Como se mencionó en el Marco teórico todo viajero ingresa a una especie de cofradía en la que se le instruye sobre todo lo que debe saber, en este caso es dentro del pupilaje donde aprende el narrador-personaje lo que debe saber para sobrevivir al momento de cruzar la línea y emprender su travesía. La pensión es la casa del bosque antes de pasar al más allá.

El patio

Dentro de la pensión hay un patio, que es el espacio donde el narrador-personaje y el profesor se enteran sobre lo que ocurre en la ciudad durante las noches. Aunque forma parte del encierro, constituye el lugar más externo al que se aproximan los personajes intermedios.

Sobre este espacio hay que tener claro que se trata de un lugar intermedio, lo que reitera la analogía espacios-personajes de la que se ha hablado a lo largo del escrito.

Las habitaciones

Al igual que el resto de espacios correspondientes a los personajes intermedio-pasivos, las habitaciones se conforman como espacios cerrados, de hecho, representan las estructuras más reducidas en las que son reclusos los pupilos. Como se dijo con anterioridad, poco a poco los espacios se van restringiendo aún más para los personajes, hasta el punto de reducirse a los pequeños cuartos.

Los pupilos solo pueden moverse en los reducidos espacios del pupilaje dentro de los cuales también se encuentran aislados, de manera que, además de estar apartados del resto de la sociedad, están separados entre sí. Tal vez eso explique que los dormitorios permanezcan siempre cerrados en un gesto violentamente inhospitalario, indicio del aislamiento ya no solo físico sino también emocional. Esto explica que el narrador-protagonista solo haya logrado entrar al cuarto que el profesor de Química “guardaba con tanto sigilo” (Castellanos, *El gran masturbador* 106) solo un par de veces y que en el de él no pueda entrar nadie.

En síntesis, los espacios de la primera historia se caracterizan por estar cerrados por sus dueños, lo que alude a la reclusión de los pupilos. A su vez, se establece la analogía espacios intermedios-personajes intermedios como se observa al analizar los espacios que ocupan los personajes cuyo rol es pasivo. Al inicio del texto el narrador-personaje y el profesor se encuentran cenando en el comedor del pupilaje, espacio que por lo general ocupa una posición central (intermedia) en las casas, puesto que todos deben tener acceso a él; tras cenar, se trasladan estos personajes al patio, espacio que divide lo interior (casa) de lo exterior (ciudad), de manera que constituye un lugar intermedio desde el que se escuchan los bombazos, producto de los ataques entre locos y animales; además la sala, también

lugar intermedio y central en las casas, fue el espacio al que se condujo a los personajes la noche en que un pelotón de los animales entró para secuestrar a Rogelio “a quien inmediatamente amarraron y se lo llevaron a punta de empellones” (Castellanos, El gran masturbador 113); por último, el narrador-personaje se retira a su habitación y aunque la posición arquitectónica de este espacio no es intermedia, se convierte en el umbral entre la realidad (primera historia) y la fantasía (segunda historia), pues precisamente en dicho punto desoye el narrador las prohibiciones.

Finalmente, los espacios de la primera historia se van haciendo cada vez más cerrados, como se observa el siguiente diagrama:

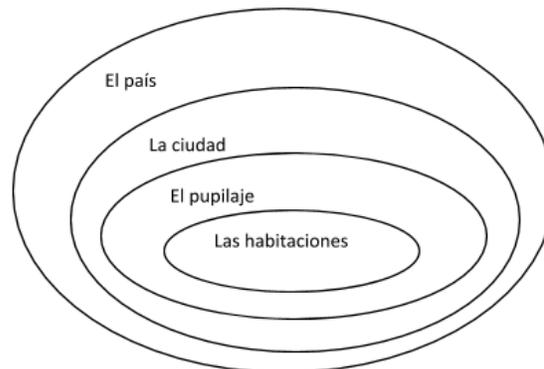


Figura 2

Las restricciones espaciales coinciden con las restricciones políticas puesto que, como se ha explicado antes, la acción acontece fuera del pupilaje, y el narrador-personaje junto con sus compañeros se limitan a contemplar las acciones a lo lejos. Además la distribución espacial coincide con la posición intermedia de los personajes que se encuentran en medio de los animales y los locos; y más importante aún, coincide con el rol

de transición del narrador-personaje quien, al realizar una travesía se representa a sí mismo como un sujeto en tránsito.

El tiempo: castigo eterno

Al igual que los espacios también el tiempo resulta una barrera. No en pocas ocasiones se menciona que en las noches “nadie puede salir a la calle” (Castellanos, El gran masturbador 114), ya que es el momento en el que los animales y los locos toman la ofensiva y se convierten en los dueños de la acción.

Además de la prohibición de las noches, el tiempo es un encierro infinito en el que nada cambia, así, cada sobremesa “parecía la misma cinta: el empleo, el clima, los chismes de la tele...” (Castellanos, El gran masturbador 105) ya que en el lugar en el que se encuentran los personajes, “todo gira y vuelve a pasar, aunque se quiera distinto” (Castellanos, El gran masturbador 106). Así sucede en Macondo y Comala, espacios habitados por los muertos en los que el tiempo no transcurre pues todo es cíclico e inamovible; en la primera historia el tiempo no avanza, constituye un encierro de desidia en el que todo se repite y más importante aún, del que no se puede escapar. Entonces no son solo los espacios los que representan limitaciones para el narrador-personaje, pues el tiempo también funciona como un mecanismo de reclusión.

Las prohibiciones

El espacio tomado

Como quedó claro en la descripción de los espacios, los personajes se encuentran encerrados en lugares cada vez más reducidos, lo que reitera su pasividad, puesto que sin el espacio no pueden moverse o actuar.

El tiempo como encierro

El tiempo también presenta una restricción para el viajero, dado que los personajes repiten una y otra vez que no pueden salir durante las noches y precisamente durante ese tiempo se dan los acontecimientos, por lo que tal prohibición le niega cualquier protagonismo o participación y le reasigna el rol de contemplador de la acción.

La acción vetada

Las acciones corresponden a los animales y a los locos, de manera que aquellos que estén en medio, como es el caso del narrador-personaje, tiene prohibido cualquier tipo de movimiento, ya sea físico, político o social.

La expresión

Ya se ha dicho en líneas anteriores que los pupilos no pueden confiar los unos en los otros, y que en general dentro del pupilaje se vive un ambiente de vigilancia y paranoia. Por esta razón tanto el narrador-personaje como sus compañeros de habitación tienen prohibido expresar sus opiniones, pensamientos o sentimientos a los demás, un ejemplo de ello se observa en la obstinada actitud del profesor al ser interrogado por el protagonista, quien no obtiene ni una sola respuesta concreta por parte del extranjero

El sueño

En el sitio en que se desarrolla la primera historia, los personajes no tienen derecho al descanso, de allí que por las noches los personajes se dediquen a temer, escuchar lo que ocurre afuera y, en el caso del narrador-personaje, a masturbarse.

La intimidad

Dado el ambiente de desconfianza creado a partir de la guerra entre los animales y los locos y la conspiración que esta implica, los personajes desconfían absolutamente de

todo lo que los rodea, incluyendo a sus compañeros de pensión; por esa razón no establecen relaciones interpersonales, sino que por el contrario permanecen aislados de manera que todo tipo de intimidad resulta imposible. En este sentido, se puede decir que son los personajes huérfanos emocionales.

La ruta seguida

La represión en que viven los personajes se gesta a partir de una serie de prohibiciones: en lo político, no pueden tomar partido puesto que se encuentran atrapados en la inacción; espacialmente no pueden cruzar el perímetro del pupilaje; también el tiempo los limita porque no pueden salir en las noches.

Precisamente son estas prohibiciones las que desoye el narrador-personaje; así ocurre, entonces la “separación del hogar” y el inicio del viaje. Sin embargo, dadas las circunstancias anteriormente mencionadas dicho viaje se realiza a través de la imaginación; dar ese paso le permite al narrador-personaje superar su rol de pasividad, quizás por ello es precisamente en la noche que inicia la travesía.

El umbral al otro reino

Es durante la noche, más oscura aún puesto que “las luces languidecieron... se hizo la oscuridad” (Castellanos, *El gran masturbador* 107), que reinventar la realidad resulta un tanto más sencillo en tanto que no queda el pupilaje completamente a oscuras, sino a media luz, lo que además de coincidir con la posición intermedia de los personajes y los espacios, da cuenta de la distorsión propia del desdoblamiento, tal como se observa en la siguiente cita: “entré a la casa adivinando entre la penumbra y las sombras distorsionadas por el

resplandor tenue y tembloroso de la vela... y ahí entonces se insinuó la historia...”
(Castellanos, El gran masturbador 109).

El trastrocamiento de los rostros y los cuerpos de los personajes es el indicio del desdoblamiento del mundo narrado y por lo tanto el surgimiento de la segunda historia. Evidentemente la realidad en la que se desenvuelven (primera historia) consiste en un encierro de dolor, violencia, paranoia, opresión... encerrado entre los muros de una pensión, de una vida que no se les permite vivir, no tiene otra opción el narrador-personaje que acudir a la creación de una ilusión, a partir de la cual logra trastocar los límites temporales, espaciales y sociales impuestos, superar la posición objetual y escapar de la orfandad mediante un viaje imaginario que le permite desdoblar su realidad y la de aquellos con los que vive como en una especie de espejo en el que todo se observa a la inversa.

Tal viaje sigue el recorrido del interior al exterior y de la inacción a la acción, sin embargo el propósito del narrador para emprender ese camino no es simplemente abandonar el país o dar rienda suelta a su fantasía, sino desconstruir su imagen de objeto para reconstruirse cual sujeto, en otras palabras, completarse y recuperar el tiempo que tenía prohibido.

Anteriormente ya se ha dicho que el cuarto del narrador es el espacio en el que se da el paso de la realidad a la fantasía, es decir, el inicio del viaje. La semipenumbra de este lugar en el que el narrador-personaje “tirado sobre la cama, en la penumbra, sin esperanzas de que la luz regresara pronto-fumando descamisado o paladeando la cerveza en pequeños sorbos- bordaría esa ilusión” (Castellanos, El gran masturbador 111), lo reitera como

espacio de tránsito, en el cual se deja atrás el mundo oscuro de violencia, opresión y aislamiento para conducirse a uno nuevo en el que hay acceso a la vida nocturna, a la luz y a la acción.

Los manjares divinos

Tras borrarse los límites y desobedecer toda prohibición, bebe el narrador-personaje una cerveza y fuma un cigarro, ambas drogas para suplantar la realidad e inventar un cuento que le permite explicar el absurdo del que forma parte (Castellanos, *El gran masturbador* 109) así como viajar de su realidad a una fantasía, del país centroamericano en el que se encuentra a México, de la pasividad a la actividad y del aislamiento a la compañía. El acto de beber comporta entonces el ingreso a otro mundo, ignorando las advertencias sobre no intentar sobrepasar ningún límite, el narrador- protagonista se rebela en contra de toda prohibición y bebe hasta perder la noción de la realidad y reinventar otra menos opresiva o funesta.

Historia 2: el paraíso imaginario

Además de ser anunciada cual ficción en varias ocasiones por el narrador -“y ahí entonces se insinuó la historia que necesitaba para encontrarle un sentido a esa casa”, “Don Lucas, era el cabo de la trama”, “Hasta aquí armar la intriga, aunque fuera vaga, era posible” (Castellanos, *El gran masturbador* 109, 110 y 122). Esta segunda historia se narra en futuro condicional y contiene un desdoblamiento de los personajes y sus discursos: Lucas, quien era un comerciante, pasa a ser un oficial de inteligencia al mando de los animales; Rogelio se convierte en un tejedor de redes armadas para los locos, el profesor un miembro encubierto de los locos y el narrador protagonista un espía, obsérvese en el siguiente fragmento: “Lucas era un oficial de inteligencia del bando de los animales. Su

perfidia, la esencia de su trabajo consistía en detectar las verdaderas labores de Rogelio, quien a su vez de estudiante solo tenía la edad y la impudicia, pues su actividad vital era la alta costura, un tejedor de redes armadas por los locos para combatir a los animales... (Castellanos, El gran masturbador 112). “Sorbería el tequila y sus fracciones expresarían algo como abatimiento (Castellanos, El gran masturbador 116)

Siguiendo esta trama, el profesor se convierte en el blanco de sospecha de Lucas porque “no exudaba ninguna pudrición” (Castellanos, El gran masturbador 113), mientras que el narrador, en un principio se descartaba como presa “por repugnancia a fantasearme a mí mismo, a convertirme en bocado apetitoso para el sabueso” (Castellanos, El gran masturbador 112). Si el profesor se distingue de los demás personajes por no exudar ninguna pudrición, es de suponer que los otros sí lo hacen, tal como los muertos que al descomponerse destilan un olor diferente, se caracterizan los personajes en la primera historia por estar podridos. De lo anterior se deduce fácilmente en el lugar del que proviene el profesor (México) no hay pudrición por lo que visitarlo implica deshacerse del hedor característico de los no vivos, y precisamente esto es lo que hace el narrador al inventar la segunda historia. Según esta, Lucas tendría por misión averiguar si el profesor era parte de los locos, por eso “se dijo que a ese mexicano le sacaría la verdad como fuera: primero a pura observación, para detectar la red y su operativo; después a medida que la confianza creciera, buscaría infiltrarse y, si nada de lo anterior funcionaba, quedaría el recurso de la fuerza, del terror que todo lo abre” (Castellanos, El gran masturbador 113).

Sin embargo, la vida del profesor era impecable, no había cabos sueltos y era imposible averiguar cualquier dato de su vida pasada, por lo que el jefe de Lucas insistió en llevar a cabo otro plan: “Lucas saldría del país por razones de negocios y lo

verdaderamente era asombroso era que viajaría a México” (Castellanos, El gran masturbador 119).

Justo en este punto el narrador-personaje realiza un giro inesperado: “comprendí que el destino o lo que decidiera sobre este juego había cometido un error doloroso, porque la persona que debía viajar a México era yo, no Lucas, con el objetivo específico de seducir a esa preciosura que tenía por hija” (Castellanos, El gran masturbador 121).

Entonces el que realiza el viaje es el narrador-protagonista y esto lo hace con un motivo específico: seducir a la hija del profesor y romper así el aislamiento en el que ha estado enclaustrado, revelándose contra su orfandad emocional.

La seducción de la niña: el rescate de la princesa

El rol que se le da a la mujer en esta segunda historia es importante en cuanto que es la motivación del viaje, lo que no difiere del sinfín de viajes realizados por caballeros y príncipes azules en cientos de libros sobre la búsqueda de la princesa encantada. A este respecto hay que añadir que la mujer se encuentra en una tierra lejana a la cual solo puede llegar el protagonista superando una serie de pruebas: en primera instancia debe escapar del encierro en el que se encuentra, lo que resuelve en la intimidad de su recámara con la ayuda de ciertos elementos que propician el idilio, tales como el cigarro, la cerveza y la oscuridad; después debe transportarse de un país a otro, tarea ardua en la medida en que solo había estado allí una par de veces, razón por la cual terminar la historia “con la adrenalina de la acción a borbotones en una ciudad extranjera...requería de una energía, de una pasión y sobre todo de un oficio en el arte de fantasear, que sencillamente me rebasaban” (Castellanos, El gran masturbador 122); ya estando allí debe el joven encontrar a la

muchacha para poder seducirla, a pesar de que se le advirtió que no se encontraba en el lugar, sin embargo la descubre en una librería llamada “La capilla”, por lo que se enfrenta a la prueba final: seducirla. A su vez, este hecho convierte a la mujer en una ama de libros.

Además de la conquista de la mujer, no se puede dejar de lado que el viajero tiene que averiguar si el profesor pertenece o no al grupo de los locos. De manera simultánea lleva a cabo ambas misiones. En el transcurso del viaje, mientras supera las pruebas requeridas saltan a la luz algunas diferencias entre la realidad del narrador y la fantasía creada que vale la pena tomar en cuenta.

El paraíso: el plano superior

Un punto de partida es que el viaje evidencia la dicotomía entre un plano inferior y un plano superior. Ambos planos se distinguen a lo largo del relato respectivamente mediante los siguientes pares opuestos: cerrado /abierto, violencia / paz, aislamiento / compañía, oscuridad / luz, opresión / libertad, pudrición / no pudrición.

Como ya se expuso, el primer plano (inferior) se desarrolla durante la primera historia; ahora corresponde explicar la segunda, es decir, el plano superior. El primer punto es que, una vez en México el narrador- protagonista no se ve limitado a espacios interiores y encerrados, sino que se moviliza en todo el espacio: “visité una librería exclusiva” (Castellanos, El gran masturbador 123), “a las nueve en punto estuve de nuevo en la librería” (Castellanos: El gran masturbador 124), “estaba en la brecha que me conduciría a sus olores...en un hotel cualquiera” (Castellanos, El gran masturbador 126). Estos fragmentos revelan el paso del personaje de un espacio a otro, lo que lo convierte en sujeto

de acción. Al traspasar límites espaciales, el narrador es quien vive los acontecimientos, o sea, que supera la posición pasivo-objetual para colocarse en la de activo-sujeto, así ya no es un mero observador de lo que hacen los locos y los animales y tampoco está encerrado, sino que tiene la potestad de decidir a dónde ir y con quién.

Si se compara la primera de las historias con la que ahora se examina, se constata el hecho de que, a pesar de ser narrada en primera persona y ser narrada desde su perspectiva corresponde a la historia de otros, mientras que dentro todos continúan plantados en la desidia del no ser, en la eternidad del tiempo que no transcurre (porque no hay acciones propias).

Mientras que en la primera historia el paso del tiempo ni siquiera se menciona, puesto que no ocurre tal cosa, por el contrario “cada sobremesa nocturna parecía la misma cinta” (Castellanos, *El gran masturbador* 105), en la segunda las horas sí se mencionan, señal de que en efecto, pasan: “cuando respondió que sí, que pasara por ella a las nueve...” (Castellanos, *El gran masturbador* 125), “Osorno... reveló que desgraciadamente la esposa y los hijos del académico habían salido de vacaciones la semana pasada” (Castellanos, *El gran masturbador* 123). Semanas y horas transcurren de manera cotidiana y más importante aún, son tomadas por el narrador, es decir, que le pertenecen, pues puede administrar su propio tiempo. Además, deja de ser el tiempo una barrera que reitera la dicotomía dentro / fuera. Si en la realidad la noche era sinónimo de encierro, en la fantasía recreada puede el narrador-personaje estar dentro o fuera según le plazca, tanto de día como de noche. A la vez, la oscuridad cede lugar “a una luz tenue e incitante” (Castellanos, *El gran masturbador* 125) en la que ya iluminado logra el narrador su objetivo último: seducir a la muchacha.

Para recorrer a gusto los espacios a cualquier hora se requiere libertad, adquirida únicamente a sabiendas de que la violencia y el peligro no resulta ya una amenaza. De este modo se abandona en la segunda historia el miedo para obtener la libertad, por ello el narrador- personaje actúa según su parecer, sin vigilancia o represión alguna.

Además, no se puede olvidar, como ya anteriormente se dijo, que el hedor ha sido tomado por la cultura como un rasgo distintivo de la muerte. El profesor despierta sospecha porque no expelle ningún olor a diferencia de los demás personajes. De tal comparación se deduce que el lugar de proveniencia del profesor corresponde al espacio de la vida y de la no-pudrición mientras que el país en el que se desarrolla la primera historia por la pudrición corresponde al espacio de la no-vida. Esta hipótesis se confirma en la segunda historia cuando el narrador personaje afirma: “supe que estaba en la brecha que me conduciría a las delicias de sus olorosos jugos” (Castellanos, *El gran masturbador* 125-126). Además de la evidente carga erótica de la frase, se repite nuevamente la idea del buen olor que caracteriza a los habitantes del plano superior, con lo que se reafirma la división plano inferior-muerte / plano superior-vida.

En el plano superior el narrador- personaje adquiere vida, es un sujeto de acción libre en el tiempo y el espacio, pasa de ser un personaje secundario a ser el héroe del relato, desligándose a través del viaje de la identidad objeto-pasiva asignada. Sin embargo, la diferencia más importante entre la primera y la segunda historia es el paso del aislamiento a la compañía, es decir, de la orfandad a la construcción de lazos sociales. El acto sexual practicado con Viviana es el mayor acercamiento al que accede el narrador tras las pruebas superadas. En este sentido, es la recompensa del viaje, pues en la realidad el personaje es un ser carente de cualquier clase de nexo con otro ser humano, la verdad que intenta

disfrazar es que él no es “el seductor que había logrado enredar a la hija del profesor, sino un simple y llano masturbador” (Castellanos, El gran masturbador 126). La unión es transitoria, ocurre en su imaginación.

A diferencia de los cuentos de hadas en los que la misión del héroe se da por cumplida si rescata a la princesa y la desposa, en “El gran masturbador” el valor del viaje y del mismo héroe recae en la obtención de los favores sexuales de Viviana (hija del profesor), de hecho todo se trata de “llegar al excitante romance” (Castellanos, El gran masturbador 122).

Hacia el final del texto, se revela que la primera historia se da en algún país de Centroamérica; al plantear un paralelismo entre el infierno y dicha región, el texto demanda, expone y critica los problemas políticos-sociales acaecidos en los sectores centroamericanos durante los ochenta, período de guerras y efervescencia política.

Si bien es cierto tanto para llegar al plano superior como durante su estadía en este debe el narrador-personaje superar ciertas pruebas, no lo es menos el hecho de que allí se libera de todas sus ataduras, de la misma manera en que posee en abundancia lo que en su realidad le es negado. Este plano viene siendo entonces el espacio idílico del personaje si se toma en cuenta que tiene acceso al exterior, a accionar y sobre todo, pasa de ser un desamparado a ser un sujeto social, es decir, cambia su lugar en el mundo. Evidentemente el viaje invierte el orden establecido, colocando arriba lo que estaba abajo, convirtiendo el objeto en sujeto y viceversa. En el plano superior no hay carencia y el personaje se convierte en héroe.

La parodia del cielo

No obstante, al trastocar el personaje los límites, se invierte su posición: lo que estaba arriba termina por ser inferiorizado. Así, Viviana, personaje ubicado en el plano superior, el cual, según las aspiraciones del narrador-protagonista, significa el paraíso, es rebajada a la posición de objeto.

Al rebajar a las figuras celestiales mediante su erotización se hace una parodia del paraíso mismo. El narrador-personaje proveniente de una región conocida como “La Caldera del diablo” (Castellanos, *El gran masturbador* 125), ubicada en un plano inferior y caracterizada por el castigo eterno al que están sometidos sus habitantes así como por la pudrición de -estos, logra llegar al plano superior en el que encuentra a la muchacha en un lugar llamado “La Capilla”. Tanto los topónimos de estos lugares como sus posiciones espaciales y características los representa en el par opuesto infierno / paraíso.

No obstante dada la inversión no se hace más que rebajar lo superior, manchar lo limpio o si se quiere, desacralizar lo sacro, de manera que quede claro que no hay paraíso posible o al menos no lo hay para el narrador, vaya donde vaya cargará el estigma de lo que es (verdadera identidad) con el que rebaja todo alrededor y, aunque quiera y luche por ello, no podrá acceder a los deliciosos olores del plano superior, es decir, de la vida (en este punto tómesese en cuenta la dicotomía plano inferior-muerte / plano superior-vida planteada con anterioridad).

El espejo: la puerta infernal

Justo cuando está a punto de ganarle la partida a su historia y lograr el objetivo último de su viaje, otro espejo rompe el idilio: “Y supe que estaba a la brecha que me

conduciría a la delicia de sus olorosos jugos, en un hotel cualquiera frente a un espejo que reflejaría...mi manera de penetrarla por cuanto orificio fuera posible” (Castellanos, El gran masturbador 126). Varios puntos se deben subrayar de estas líneas. En primer lugar se revela una analogía entre la penetración de la mujer y la superación de los límites opresores: penetrar a Viviana “por cuanto orificio tenga” implica primero que todo pasar del rol objeto-pasivo al de sujeto-activo, en tanto que quien penetra es el operante de la acción, quien toma el control, mientras que quien es penetrada (en este caso) se encuentra a merced de quien la penetra .En segundo lugar, penetrar cada orificio es lo mismo que traspasar todos los límites, al tener sexo con Viviana y utilizar su cuerpo como le plazca no está derribando únicamente la barrera física siempre existente entre un ser humano y otro, sino que también está traspasando toda prohibición, es decir todos los límites que a lo largo del presente análisis se ha mencionado.

Si en la primera historia se observa la reducción de la libertad de movimiento del personaje mediante la restricción del espacio cada vez más acentuada hasta el punto de encerrarlo en sí mismo, siguiendo el recorrido de afuera hacia adentro (casa-patio-habitación-interior del personaje), en la segunda se observa su expansión, pues desde su interioridad expulsa la sustancia que lo libera del aislamiento y lo convierte en sujeto que manda, controla y gobierna cada espacio del cuerpo femenino, del que además es poseedor.

Sin embargo, como bien se ha mencionado, al mirarse en ese otro espejo se rompe cualquier posibilidad de ser sujeto. Debe aclararse en este punto que se habla de este espejo como “otro” porque el primero es la segunda historia: como se ha explicado a lo largo de estas páginas en la fantasía creada por el narrador-personaje, percibe este todo a la inversa, tal como lo hace cualquier persona que al mirarse en el espejo se identifica a tal punto con

la imagen reflejada que olvida que ese no es él sino su imagen. Tan identificado está el narrador -personaje con esta su imagen de sujeto que casi se deshace de lo que era (objeto), sin embargo, la aparición de este otro espejo lo coloca justo en medio de los dos, tal como se observa en el siguiente esquema:



Figura 3

Lo que causa la aparición de este espejo es que el narrador-personaje se entere de que todo lo que ha estado viviendo (en la segunda historia) no es otra cosa que una imagen, no es él. Al verse en el segundo espejo el hombre descubre -al primero y en medio de uno y otro se rompe la imagen construida, puesto que no es más que una ilusión. Véase en el siguiente fragmento pronunciado tras reflejarse en el espejo:

Pero ahora mi erección era tremenda, en mi habitación, solo, tirado en la cama, con ganas de ponerme de pie y encontrar una forma de conseguir la foto que yacía sobre la mesa de trabajo del profesor, para tener el rostro de la muchacha bajo el resplandor de la vela, a la hora de frotarme el pene...hasta que los primeros espasmos me recordaran que había tejido la trama de Lucas como un vericuetto dilatorio para llegar a este momento, porque yo no era un agente secreto enviado a una misión especial en el extranjero, ni el seductor que había logrado enredar a la hija del profesor, sino un simple y llano masturbador... (Castellanos, *El gran masturbador* 126).

La desilusión de la imagen, el desengaño abrupto haciendo meollo en la fantasía del narrador-personaje aparecen en este final, porque había comprendido ya que aún valiéndose de todos los medios para recrear otra imagen su realidad lo arrastraría de nuevo a la pudrición a la que pertenece, en sus propias palabras: “una vez más la noche pertenecía a

los animales y a los locos y para los escépticos y apáticos solo quedaba esta ilusión pegajosa” (Castellanos, El gran masturbador 126).

Cuando se realiza un viaje se supone que se obtiene lo esperado tras superar las pruebas impuestas; así, al volver, ha pasado por una conversión. No obstante, el final de este texto revela que aunque pasó del plano inferior (infierno) al superior (paraíso) no logra lo que debía ser su recompensa: desligarse de sus raíces abandonando su rol de objeto para reconstruirse cual sujeto nuevo y activo.

El personaje se halla atrapado dentro del mismo círculo “en el que todo gira y vuelve a pasar” (Castellanos, El gran masturbador 106) pues si se observa con atención, tanto al principio como al final del texto ocurre lo mismo: la noche es tomada por animales y locos y en medio hay un grupo de escépticos que no pueden más que observar la acción, encerrados dentro del pupilaje, sometidos por el miedo. Este detalle permite señalar la estructura circular del texto, en cuanto que sigue el personaje la ruta objeto-sujeto-objeto, volviendo a vivir exactamente la misma situación.

Un viaje desgarrador es el que realiza el narrador-personaje, porque al final descubre que no hay posibilidad de ascenso, a pesar del idilio vivido no puede escapar de su realidad y por ende no puede renunciar a lo que es, al lugar que habita ni a la reclusión que sufre. Realizar ese viaje y descubrir que es solo un masturbador, es ciertamente triste.

Conclusiones

A. Como se ha podido probar, el viaje realizado por el narrador-protagonista de “El gran masturbador” no se limita a un solo plano, pues, además de ir de sur a norte, va de la realidad a la fantasía y del infierno al paraíso.

B. El infierno corresponde a una región centroamericana violenta mientras que el cielo es representado mediante una región norteamericana.

C. Mediante el viaje imaginario no se logra nada de lo anhelado, por el contrario, se pone fin a cualquier utopía. Si bien es cierto que vive una urgencia de escapar, no es esto posible, por lo que no queda más que someterse a la realidad, así sea cruda. De esta manera, ascender y con ello reconstruirse cual sujeto no es más que una ilusión, un engaño del alma asustada e ingenua que no soporta la verdad. Al ser el lugar de residencia del narrador un país centroamericano, se representa esta región en el texto como un espacio infernal, en el que más que otra cosa habitan bestias o casas, mas nunca seres humanos.

El pasado como lazo infernal en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”

El viaje que realiza el protagonista de este cuento de Horacio Castellanos se lleva a cabo en el tiempo: del presente al pasado; su objetivo es averiguar la razón del asesinato de su amigo de infancia Francisco Olmedo ocurrido diez años atrás.

El viaje y sus distintas etapas se desarrollan en las tres historias que conforman el relato, razón por la cual en este apartado se explica cada una de ellas en relación con el recorrido del viajero, con el fin de entender el significado de la travesía emprendida.

Las tres historias

El texto se divide en tres historias, sin embargo, la primera permanece oculta hasta el final del relato de manera que en un principio la estructura textual parece ser la siguiente:

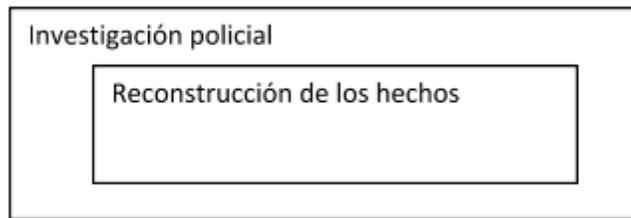


Figura 4

La segunda historia corresponde al recorrido del viajero por el país en que nació y se crió, por lo tanto, de esta interesan los espacios transitados por él, así como el tiempo en que se llevan a cabo las acciones y los acontecimientos, todos elementos relacionados con el viaje.

La tercera historia corresponde a las distintas versiones que algunos personajes cuentan sobre el asesinato de Paco, a partir de las cuales toma el narrador-personaje las pistas para reconstruir y explicar la muerte de Paco.

No obstante, al final del texto se revela que tanto la segunda como la tercera historia en realidad forman parte de otro relato, que están siendo narradas por el viajero desde su presente a su asistente Linda. Así se constituye el cronotopo del viaje, de manera que la estructura final del texto resulta ser es la siguiente:

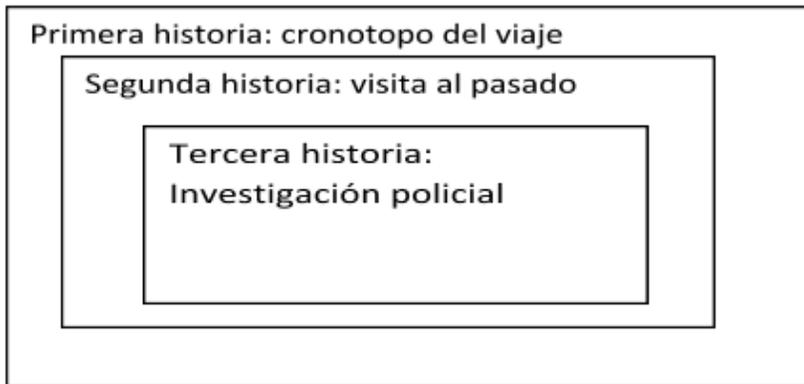


Figura 5

Se mantiene en este trabajo la hipótesis de que el viaje corresponde a un descenso del paraíso al reino de la muerte o el infierno, debido a una serie de características e intertextos que develan el pasado como un sitio infernal, mientras que sitúan el presente como un espacio paradisiaco. El significado de esta analogía como el de la totalidad del texto se explica en este apartado.

Dado que el texto sigue el orden segunda, tercera y primera historia, el análisis se enfocará en cada una de estas respectivamente.

El pasado

Las primeras líneas del texto sitúan las acciones en el pasado, en tanto que están narradas en pretérito imperfecto: “era la misma casa” (Castellanos, Variaciones 11), “empezaba a sudar copiosamente” (Castellanos, Variaciones 11). Además, al llevar a cabo una investigación sobre un asesinato ocurrido diez años atrás, el narrador-personaje no solo va descubriendo lo que pasó con Paco sino que también desentierra sus recuerdos del tiempo en que convivió tanto con el difunto como con aquellos a los que entrevista, de

manera que la investigación de la historia del amigo sirve al mismo tiempo para revivir su propio pasado.

Sobre el regreso a este pasado en la tierra natal del viajero no se dice mucho al inicio, pues el personaje solo aparece en una casa que recuerda, hablando sobre temas del pasado. No obstante más adelante se da una pista sobre el motivo del regreso: “lo hablamos, lo de Ezequiel, con el Chino y con Moncho, la noche que aterricé en el país, aturdido de calor, de temores, con ganas de constatar que la mierda había crecido a borbotones, que mi decisión de vivir tan lejos había sido quizás un pequeño gesto de sabiduría” (Castellanos, Variaciones 25). El motivo del viajero es entonces averiguar lo ocurrido con Paco, lo que le permite, a su vez, constatar lo que ha ocurrido en su país de origen y, por ende, lo que habría ocurrido con él de haberse quedado.

La razón por la que el personaje se traslada de su lugar de residencia (Estados Unidos) al de procedencia (El Salvador) es la necesidad de comprobar qué hubiese sido de él si no se hubiera marchado, lo cual solo consigue resolviendo el asesinato de “Paco” en su tierra natal. Aunque no se hace una mención directa del medio de transporte, se deduce que llega en avión, puesto que el personaje afirma que aterrizó. En este punto conviene recordar que el aire, es según Propp el medio idóneo para la traslación hacia el otro reino (Propp 1946: 225). Por esto tal dato marca el inicio de la travesía, en el instante en que vuelve el viajero a una tierra que le es ajena y a la que ya no reconoce, pues en ella había “demasiados rostros con los que ya no contaba, que pensé que nunca volvería a encontrar” (Castellanos, Variaciones 25), ingresa al reino de la muerte, como otras pistas de las que se habla a continuación lo constatan.

El pasado descubierto por el investigador comporta una serie de características relacionadas con el castigo, la oscuridad y el sufrimiento, lo que recuerda mucho la

concepción cristiana del infierno, religión que aún hoy en día prevalece en Occidente. Además, la estructura de este espacio se asimila al infierno propuesto por Dante Alighieri en su obra maestra *La divina comedia*; por lo anterior, no en pocas ocasiones se alude en este estudio tanto a capítulos bíblicos como a episodios de la obra del italiano con el fin de explicar la tesis ya apuntada sobre la analogía pasado-infierno presente en el texto.

Segunda historia

La antesala del infierno

Inicialmente se encuentran los personajes hablando sobre el asesinato de Paco en la casa del Chino ubicada en la playa, en cuyo patio “poblado de árboles” el sol “se filtraba entre el follaje” (Castellanos, Variaciones 11) al punto de quemar la barriga del narrador-personaje. Además, estaba rodeado por insectos, tales como zancudos “que estaban preparándose para “un festín matutino” (Castellanos, Variaciones 11), las moscas que acechaban la mesa y un grupo de zanates. En este lugar los personajes toman tragos de vodka con coco, y allí el resplandor del sol “era casi hiriente” (Castellanos, Variaciones 12).

Después de tomar las bebidas, los personajes deciden salir del patio para ir a la playa, específicamente a bañarse en el mar “a pleno medio día” (Castellanos, Variaciones 15). Al hacerlo caminan sobre “una vereda de arena ardiente” (Castellanos, Variaciones 15) y quedan justo frente al mar, cuya espuma era mugrienta. En este espacio el sol también era insoportable, al punto de sumir al narrador-personaje en un profundo sueño.

El tiempo de esta primera historia cuenta con dos particularidades: alude a la transición y constituye un encierro eterno. Al igual que los espacios el tiempo es intermedio o, dicho de otro modo, los hechos ocurren precisamente en momentos de transición. Así, es

justamente al medio día cuando entra el personaje al mar: “mejor llevémonos el trago a la playa. Con este sol bañarnos a pleno medio día va a estar perro” (Castellanos, Variaciones 14). Las doce horas en punto constituyen la mitad del día, puesto que tiene veinticuatro horas. Además, las doce del medio día es el momento justo en que se pasa de la mañana a la tarde.

La doble alusión a la transición divide el plano temporal en dos: antes y después. Antes de ingerir las bebidas aún tenían noción del tiempo, de allí que supieran que estaban cerca del mediodía, no obstante, después del baño en el mar, indica el narrador: “un relajamiento tremendo me iba ganando, como si el primer trago, el rumor de las olas, mi cuerpo chorreante de sudor hubiera acabado con la ansiedad” (Castellanos, Variaciones 12), y no se vuelve a mencionar el tiempo en lo que resta del relato, acaso porque en el reino de la muerte no existe tal cosa.

El ciclo que al medio día se cierra para el narrador antes de ingresar al mar es el último, puesto que al ingresar al subespacio del reino de la no vida, este desaparece, de allí que el tiempo no transcurra, por el contrario, es un encierro, tal como se observa en la siguiente declaración del narrador: “Esa noche lúgubre, congelada de pronto... revelaba que el tiempo era ajeno a esta patria, donde el único movimiento posible transformaba a los hombres en una especie más criminal” (Castellanos, Variaciones 28).

Es importante tomar en cuenta en este punto que la eternidad del tiempo que no pasa en un espacio de torturas es, según el judeo-cristianismo, el castigo al que estarán sometidas las almas de los pecadores, es decir, el tiempo infernal. Por esta razón, la eternidad en el castigo resulta otro indicio de que al regresar a su país de origen descende el narrador-personaje al infierno; igualmente pertinente es recordar en este punto que en muchas culturas se ha relacionado el mar con el ingreso al otro reino, quizás por ello,

Anticlea, madre de Odiseo, se sumerge en el mar antes de llegar al Hades para encontrar a su hijo. Lo cierto es que en esta historia tanto el tiempo (que alude a lo transitorio) como el mar, se relacionan con el ingreso del narrador- personaje al otro reino.

Por su parte los espacios, son también transitorios. El primer sitio en el que se encuentran se constituye del patio de la casa del Chino y la playa, ambos son sitios intermedios: la playa es un puerto por excelencia, siempre que se encuentra entre un lugar y otro. Es un espacio de encuentros y desencuentros, de llegadas y partidas; de la misma manera el patio separa la casa (el interior) de la ciudad (el exterior), lo que lo convierte en un sitio transitorio.

Los espacios intermedios suponen la traslación, pues dan cuenta del paso transitorio del viajero; el patio y la playa son los primeros lugares que el narrador-personaje debe atravesar en su viaje. Además es allí donde se encuentra con el Chino, quien tiene la función de ser una especie de guardián y guía del otro reino, de allí que sea él quien le ofrece las bebidas que lo inducen a un “un relajamiento tremendo que me iba ganando” (Castellanos, Variaciones 12) hasta quedarse dormido y despertar en “otro país” (Castellanos, Variaciones 16).

El otro reino suele estar custodiado por algún guardián puesto que los vivos no deben penetrarlo, sin embargo al aceptar las bebidas ofrecidas por el Chino, el narrador-personaje pasa a formar parte de ese otro reino, esa es tan solo la primera condición para ingresar, puesto que “en la antesala del infierno” debe el viajero demostrar que merece penetrarlo e incluso pagar por ello, como se deduce de las primeras pruebas superadas.

Las pruebas pre-infernales

El ardor

Esta es la primera prueba o castigo que enfrenta el narrador- personaje, lo que remite inmediatamente al dolor que implica una quemadura. Ya desde la cuarta línea del texto se menciona esa condición: “el sol se filtraba entre el follaje y asaba mi barriga desnuda” (Castellanos, Variaciones 11). De esta referencia se deduce que el sol y el calor que emana no representan algo placentero, por el contrario, se impone al personaje y le infringe pesar. Además, no es esta la única ocasión en la que se alude al pesar que implica, pues tan solo unas líneas más abajo se vuelve a indicar que “el calor era aplastante” (Castellanos, Variaciones 11) y “el resplandor casi hiriente” (Castellanos, Variaciones 12), de manera que el malestar causado por el calor no solo quema y hace arder la barriga del personaje, también le hiere la vista, al punto en que no puede mirar hacia arriba, debido al ardiente sol. Finalmente, el castigo se extiende a los pies del hombre pues para ingresar al mar tuvo primero que caminar “a brincos por una vereda de arena ardiente” (Castellanos, Variaciones 15). Es muy importante este último alcance del castigo, puesto que son los pies con los que camina el viajero.

El castigo del ardor y la quemadura al que repetidas veces se refiere en los primeros espacios (patio-playa) no solo funciona como un indicador de las dificultades físicas que atormentan al narrador-protagonista a lo largo de su recorrido, sino que lo deja casi imposibilitado para llevarlo a cabo en tanto que lo ciega y le impide los pies y ¿cómo podría el viajero hallar el camino si no ve, y más intrigante aún, ¿cómo transitarlo con los pies quemados? Ya desde este punto se presiente que sea lo que sea que busca el narrador no lo podrá ver y por lo tanto hallar, y que el camino le será tortuoso.

Una última observación en lo que se refiere al ardor es su obvia relación con el fuego, que a su vez se ha asociado culturalmente con el infierno y los castigos demoníacos. Aunque más adelante se ahondará al respecto, es importante tomar en cuenta que tantas alusiones al fuego recuerdan mucho a la concepción del infierno establecida, al menos, en Occidente.

La sed

Debido al calor, los personajes necesitan una manera de aplacarlo, de allí que apenas en el patio anteriormente descrito estén ingiriendo unas bebidas (coco con vodka) puesto que “empezaba a sudar copiosamente” (Castellanos, Variaciones 11) y necesitaba aplacar la sed. No obstante, esta sed es insaciable. En el segundo capítulo, nuevamente se alude a la sed causada por el sofocamiento, cuando el narrador-personaje afirma que Margarita le había ofrecido un vaso con agua (Castellanos, Variaciones 17), y se repite dos veces más: “pedí más agua” (Castellanos, Variaciones 18), “pidió que le trajeran sus pastillas y más agua” (Castellanos, Variaciones 19).

La sed de los personajes en este lugar es muy importante, puesto que además de que el agua es un elemento esencial para todo viajero, la sed comporta un castigo insufrible en tanto que el agua de ese lugar no es suficiente para aplacarla. En este punto cabe resaltar que el agua se ha relacionado con el renacimiento y que se distingue entre dos tipos: la nuestra y la del otro reino (morada divina, cielo) Así se lo advierte Jesús a la samaritana en el Nuevo Testamento, cuando la ve sacando agua de un pozo: “El que bebe de esta agua vuelve a tener sed; quien bebe del agua que yo le daré no tendrá sed jamás, porque el agua que yo le daré se convertirá dentro de él en manantial que brota dando vida eterna” (La

Biblia Latinoamericana Juan 4:13-14,2005) Lo anterior reitera la distinción agua viva/ agua muerta. Mientras que la primera quita la sed para siempre en tanto que hace renacer a quien la beba otorgándole vida eterna, la segunda no sacia jamás, así se beba mil veces.

Evidentemente el agua que beben los personajes corresponde al agua muerta, la que no sacia jamás, por lo que podría pensarse que al beberla los personajes ingresan al reino de la no-vida (reino de la muerte o infierno), sometiéndose así a los castigos que ello implica.

Los ataques de animales

A lo largo de su reunión con el Chino, el narrador -personaje es acechado por insectos. En primer lugar, se hacen presentes los zancudos, los cuales “estaban desatados, preparándose para un festín matutino” (Castellanos, Variaciones 11) y en el transcurso del tiempo parecen haber cumplido con su objetivo, pues el narrador afirma: “los zancudos habían devorado parte de mi muslo derecho” (Castellanos, Variaciones 14).

La base alimenticia de los zancudos es la sangre, al devorar el muslo derecho del narrador, han bebido su sangre. Relacionando este hecho con el agua y los cócteles ofrecidos por los amigos del pasado (El Chino y Margarita), los cuales no quitan la sed y sumen a quien los beba en el mundo de la no-vida, se puede decir que el narrador ha pagado con su sangre tal ingreso. Es importante en este punto recordar que ya en la civilización griega, ya en la tradición judeo-cristiana, la sangre parece ser la llave del mundo después de la muerte o la moneda para ingresar al reino lejano. Tal como ocurre a Odiseo, quien al llegar al Hades es asediado por las almas que desean tomar la sangre del cordero degollado, con el fin de recordar, el personaje-narrador de “Variaciones sobre el

asesinato de Francisco Olmedo” paga con su sangre el ingreso al espacio donde vivió su pasado.

En un segundo momento aparecen: “montones de moscas (que) acechaban nuestra mesa, el patio, el país inmisericorde” (Castellanos, Variaciones 12), cuya presencia aumenta cada vez más. Las moscas son animales que suelen pararse sobre las excreciones y otros cuerpos putrefactos, lo que coincide con la concepción que sobre su país de origen tiene el viajero, pues desde el principio afirma que desea comprobar que allí la mierda crece a borbotones. De manera indirecta se relaciona entonces los desechos del cuerpo (heces) con ese pasado en el que se mueve el narrador, lo que, en consecuencia, le asocia a lo putrefacto.

La alusión a lo putrefacto no solo plantea la relación desecho-pasado, sino que a su vez asocia el subespacio del pasado-país de origen del viajero con lo muerto, pues no por nada el personaje afirma sobre Margarita que: “no había llegado hasta ese patio para regodearme en las miserias del miedo, menos para escuchar los lamentos de quienes creían que la muerte era algo ajeno, aunque vivieran en el mismo ataúd” (Castellanos, Variaciones 20). Lo anterior reitera que efectivamente, al ingerir las bebidas del otro reino y pagar con su sangre el personaje se abre paso hacia el reino de la muerte, que en este caso corresponde a un espacio infernal en el que el viajero se somete a una serie de pruebas que le causan dolor y representan a todas luces un castigo.

Por otra parte, la presencia de las moscas coincide con la concepción dantesca del infierno: en el primer círculo infernal, las almas sufren el castigo de ser “constantemente por moscas y avispas picados... y su sangre caía al piso para ser de gusanos el bocado” (Alighieri). Esta similitud intertextual explica la actitud agresiva de los insectos ya mencionados en contra de los personajes, pues su presencia y los constantes ataques hacen

alusión a los castigos y torturas interminables en dicha zona. Además reiteran la playa y el patio del Chino como “la antesala del infierno”, en tanto que es allí donde paga con su sangre el precio del ingreso al más allá.

El sueño

Tras ingerir el agua de la no vida y quemarse los pies en la arena ardiente, el narrador-personaje se tendió sobre la arena y se quedó dormido (Castellanos, Variaciones 16). Al igual que el olor, el acto de dormirse distingue a los vivos de los no vivos, pues solo los primeros duermen. Al dormirse, el narrador-personaje da el último paso hacia el reino de la no vida, en tanto que perder tal prueba, al igual que ingerir las bebidas del reino de la muerte, lo sumerge en este, de allí que al despertarse sintió que había abandonado su cuerpo y que “este era otro país” (Castellanos, Variaciones 16).

El interrogatorio

En esta primera parte, además de contar su versión sobre el pasado, el Chino cuestiona al narrador-personaje sobre dicho tema, por lo que antes de darle las bebidas o de prevenirlo sobre el ataque de las moscas, le hace una serie de preguntas. El ritual del interrogatorio es común en los relatos de viajeros, pues el mismo constituye otra de las pruebas que este debe superar.

En síntesis, la playa y el patio de la casa de Chino son sitios transitorios que conforman el subespacio de la antesala del infierno, el cual debe ser atravesado por el narrador-personaje, para ello debe superar las siguientes pruebas: ingerir la bebida del reino de la muerte, ser interrogado, pasar la prueba del sueño y pagar con su sangre el

ingreso al otro reino. Además de ser un preámbulo del camino tortuoso que le espera, el dolor que estas pruebas infringen al viajero, reitera que el destino de este es el reino de la muerte, como se comprobó con los intertextos mencionados y el análisis que hasta el momento se ha planteado.

En la travesía

Tras atravesar el umbral que lo separaba del pasado y de su país de origen, el narrador-personaje emprende su camino en el otro reino. En lo que respecta al plano espacial esto significa un desplazamiento desde afuera hacia adentro, puesto que penetra desde la costa, que corresponde a la parte más externa del país hacia el interior. Durante esta trayectoria se encuentra con diversos personajes que reiteran el subespacio del pasado como el infierno, tomando en cuenta que a ese sitio envían a todos aquellos que cometen pecados como mentir, fornicar, ser lujurioso o, el peor de todos, traicionar.

En este apartado se describen los encuentros del viajero con este tipo de personajes, a los que se les llamará para efectos del presente trabajo “los habitantes del infierno”.

Los habitantes del infierno

Margarita o la musa perdida

El primer personaje con el que se encuentra el viajero tras atravesar el umbral es Margarita, su amor de adolescencia, quien es a su vez la hermana de Paco. Sobre este encuentro cabe recalcar que también sucede en el patio de la casa. Esta, sin embargo, se ubica “ya en las faldas del volcán, en una zona que inesperadamente se había vuelto peligrosa con la llegada de la guerra” (Castellanos, Variaciones 17) lo que reafirma que el

viaje va desde afuera hacia adentro, puesto que los volcanes se encuentran necesariamente dentro de un sistema montañoso ubicado en la interioridad del país, posición que con respecto a la costa, implica un avance.

Por otra parte, con esta reunión inicia la investigación que lleva a cabo el viajero para averiguar qué pasó con Paco; sin embargo, sobre la versión contada por Margarita este concluye que es falsa, lo que coloca sobre ella el calificativo de mentirosa. Según él, su intención no es otra que “reconstruir una imagen que desconcertara al amigo desterrado desde hacía tanto” (Castellanos, Variaciones 18) o señalar su complicidad en las ilusiones de Paco de vivir en Estados Unidos (Castellanos, Variaciones 20). En este punto se descubre entonces que el narrador-personaje tiene similitudes con el difunto, las cuales parecen haber sido las causantes de su muerte. En ese sentido, se puede decir que se enfrenta a la prueba del espejo, puesto que ve en el cadáver de Paco lo que habría sido de él, sobre este punto se ahondará más adelante.

Moncho o el guía del infierno: el segundo personaje con el que se encuentra el narrador-personaje durante su travesía es Moncho; de él llama la atención que posee el medio por el que se transportan a través del espacio, lo que reitera su papel de guía. Además, es este quien le cuenta la historia de Mercedes (la prostituta a la que le adjudica la muerte de Paco) y quien lo lleva al prostíbulo y al motel en el que había estado también con el muerto. En otras palabras, la labor de Moncho parece ser llevar al viajero por los mismos pasos del muerto, de manera que reconstruya en carne propia lo ocurrido a aquel.

Sobre este personaje resta decir que, al igual que Margarita, es un pecador, puesto que comete adulterio contra su esposa al ir a un motel en el que tiene sexo con una prostituta.

Las prostitutas

Cuando asiste al prostíbulo con Moncho, el hombre conoce a dos prostitutas, quienes obviamente son pecadoras en cuanto a que venden su cuerpo a cambio de dinero.

Mercedes o Meche: al igual que los demás, Mercedes es fornicaria y prostituta, además de mentirosa y codiciosa. Todos estos vicios reiteran su pertenencia al reino de la muerte o el infierno.

Paco

Si bien es cierto el viajero no se encuentra con este físicamente, sí lo hace mediante las diferentes versiones que circulan sobre él. Al igual que los demás, este personaje pertenece al reino de la muerte, sin embargo es el único que ha desaparecido físicamente, además de haber recibido uno de los peores castigos: “había sido castrado” (Castellanos Variaciones 40), acaso por haber cometido el peor los pecados, la traición a su patria. Así, cual Judas, quien yace en lo más profundo del infierno según Alighieri, Paco se encuentra enterrado, nadie sabe qué ha sido de él realmente. El olvido y el rencor de los demás “habitantes del infierno” es lo único que queda para los traidores, de allí la irresolución del crimen de Paco quien comparte con el viajero el pecado de la traición.

En general, sobre estos personajes se puede decir que comparten la falsedad como estandarte, pues todos manejan versiones distintas de lo ocurrido planteadas por ellos mismos para ocultar la verdad, la que a final de cuentas ni siquiera se llega a descubrir. Algo que contribuye a reiterar ese carácter de falsedad es el uso de seudónimos o apodos en vez de los verdaderos nombres.

Con esta breve descripción de los personajes infernales y sus encuentros con el viajero, se pretende dejar claro que reiteran la concepción infernal que en el presente análisis se tiene del pasado al que vuelve el narrador-personaje.

Frente al espejo del muerto

Estos encuentros ponen en evidencia las similitudes que existen entre el difunto Paco y el viajero; precisamente tras la conversación con Margarita (primer personaje entrevistado durante la travesía), el viajero nota que él y el difunto han pecado de lo mismo: traición a la patria, puesto que ambos consideraban que su país de origen era una porquería. En este punto el narrador-personaje emprende el recorrido seguido por Paco antes de morir, el cual se explica en las páginas siguientes.

A medida que el narrador-personaje lleva a cabo su viaje va construyendo la historia de Paco. De modo que, al tiempo que avanza por el espacio, también avanza en cuanto su objetivo de descubrir lo que ha ocurrido con su amigo, aunque más adelante se sabe que lo que intenta descubrir es lo que habría sido de él puesto que, al igual que Francisco, era un apátrida y consideraba que cualquier destino era mejor que su país de origen. En ese sentido, Paco y el viajero son personajes dobles o correspondientes entre sí, por ello es importante entender el recorrido de Paco antes de morir, puesto que es este el que marca los pasos que debe seguir el viajero en su travesía.

Durante la entrevista que el narrador-personaje mantiene en el umbral del otro reino con el Chino, confiesa tener algunas sospechas sobre lo ocurrido con Paco, las cuales giran en torno a un contexto político: la guerra civil. A medida que avanza la conversación el viajero da varias hipótesis en las que los responsables de la muerte pueden ser los del gobierno o bien los miembros de la guerrilla; lo cierto del caso es que dentro de todas estas variaciones el narrador-personaje apenas sospecha el contexto en el que ocurrieron las cosas. Sin embargo, en cuanto pasa el umbral se sumerge precisamente en las mismas

circunstancias en las que ocurrieron los hechos, siguiendo ya desde el inicio los pasos de Paco.

Por otra parte, de esta conversación saca el narrador-personaje dos pistas relevantes para su investigación: la primera es que la decadencia de Paco así como su posterior muerte se le adjudican a Mercedes, y la segunda es que se relaciona también con Ezequiel, otro conocido de infancia.

La “lumpenización del difunto”: ruta de muerte

Tras entrevistar a los conocidos de Paco, el viajero se entera de que antes de ser asesinado, Paco había caído en una espiral descendente hacia la miseria, la cual, según las distintas versiones, se debe a un proceso de “lumpenización” vivido por Paco.

Al igual que el narrador-personaje y sus otros amigos, Paco pertenecía a la clase media y “le encantaba andar bien catrincito, a la moda, y tener amigos burguesitos” (Castellanos, Variaciones 14); sin embargo, apenas empieza a salir con Ezequiel -quien pertenecía a la clase baja-, este lo lleva a la perdición. Por otra parte, se enamora de Mercedes, prostituta quien le fue presentada por Moncho. Según cuentan las versiones, ella es la verdadera causa de la muerte. En este proceso, Paco empieza a asistir a prostíbulos durante las noches, se pasa a vivir al barrio de Ezequiel, miente a sus conocidos sobre Mercedes y empieza a tener problemas para conseguir dinero, es decir, pasa a la vida de los marginados, necesitados, los vicios y las prostitutas.

Tener en cuenta lo anterior es importante para contrastar el recorrido del viajero con el del difunto y constatar que sigue exactamente sus mismos pasos.

Conviene aclarar que si en este apartado no se ahonda en la tercera historia, es porque interesa su relación con el viaje, por eso basta con tener en cuenta el recorrido de Paco.

El héroe en la espiral descendente

La vida nocturna

Al igual que Paco, el narrador-personaje empieza a frecuentar el burdel en el que precisamente este conoció a Mercedes. Además, lo hace con la guía de Moncho.

En este punto es importante recordar que para trasladarse a través del espacio del otro reino el viajero siempre necesita ayuda. En este caso es Moncho quien cumple con el rol de ayudante o guía en el mundo de la perdición que absorbió al difunto.

La noche, y precisamente la oscuridad, es la hora en que ocurren los hechos ilícitos, puestos que las tinieblas eliminan las fronteras entre el bien y el mal, debido a que propicia el anonimato (Rojas G. pag). Al introducirse en la vida nocturna de los habitantes del infierno, el viajero no solo logra, literalmente, seguir los pasos del difunto investigado, sino también hacerles creer que es parte de ellos. Por eso visita el mismo burdel y se acuesta con una prostituta. En este punto, el narrador-personaje ya se ha convertido en otro habitante infernal, pues frecuentar estos sitios y tener sexo con uno de sus miembros es una especie de iniciación que le permite seguir contando con su ayuda y llegar hasta la mujer (Mercedes).

El encuentro con la bruja

Desde el encuentro con el Chino hasta su reunión con Mercedes, todos los personajes coinciden en que Mercedes es una bruja, en palabras del viajero incluso había que atraparla “en el círculo, única celda para cierto tipo de brujas” (Castellanos Variaciones

44), quizás porque la consideran el motivo de la perdición de Paco debido a que lo sedujo. Sin embargo, llegar a ella constituye uno de los pasos fundamentales tanto para finalizar el viaje como en el proceso de lumpenización, puesto que el viajero afirma que tener sexo con ella “sería mejor que estas putas, como transgredir el umbral de la tragedia sin lupa, a cuerpo desnudo y chorreante” (Castellanos, Variaciones 40). El encuentro con esa mujer representa según el narrador-personaje la resolución del caso, y además confirma que para ello debía el viajero vivir en carne propia la ruta seguida por Paco antes de morir, de allí que frecuente los mismos lugares, con los mismos personajes y hasta acuda a la misma mujer al final de su camino.

La salida del reino de la muerte

Además de la calificación de bruja otorgada por los personajes a Mercedes, si se toman en cuenta las consideraciones de Vladimir Propp con respecto a los guardianes del otro reino (en su mayoría brujas) encargados de custodiar ya sea la entrada o la salida del otro reino, se puede decir que efectivamente ella cumple con el rol de guardián. Al igual que el Chino, es una vigilante, con la diferencia de que esta custodia la salida y no la entrada; eso explica que le haga una serie de preguntas a partir de las cuales determina si dejarlo pasar o no. De hecho, el narrador-personaje en este relato logra salir del reino de la muerte, por una simple razón, tiene en su dominio un objeto que lo constata como un habitante del paraíso: “un brazalete de oro con incrustaciones de diamante” (Castellanos, Variaciones: 46). Tras saber del brazalete, es la misma Mercedes quien lleva al viajero hasta el “Aeropuerto Internacional” (Castellanos, Variaciones 54), y de ese modo finalmente abandona el reino de la muerte.

A lo largo de este análisis, se ha dejado claro desde el inicio que para llevar a cabo el viaje el narrador-personaje se traslada desde su presente al pasado, y que este último corresponde al reino de la muerte. En las siguientes páginas se explica por qué el presente corresponde al paraíso en este relato.

El cronotopo del viaje

Tras abordar el avión, para regresar al país en que habita, cuando ya le han contado la historia de Paco, el narrador-personaje le da un giro a la historia, puesto que afirma que todo lo que hasta el momento se ha narrado sobre su investigación de la muerte de Paco es producto de una mentira para entretenerse puesto que “el regodeo en la reconstrucción de Paco fue el último intento por aferrarme a una tierra desde siempre ajena. Y mi única defensa consistía en afirmar que el destierro era un oficio propio de tipos melancólicos” (Castellanos, Variaciones 54).

De manera que en realidad el narrador-personaje se encuentra en el presente, específicamente en Estados Unidos y además está contando su fantasía a una interlocutora muda y desconocida hasta ese momento “a la muchacha sentada al otro lado del escritorio” (Castellanos, Variaciones 54) quien “había sido testigo de mi bregar con esta farsa” (Castellanos, Variaciones 54). Así conforma lo que se conoce como el cronotopo del viaje, el cual consiste en que un viajero, animado por la concurrencia, narra su travesía y el sinfín de pruebas superadas para llegar hasta donde está.

En este caso el público de la narración lo constituye su asistente Linda, quien le pregunta sobre el viaje a su país de procedencia, interrogante a partir de la cual el narrador-personaje recrea tanto su pasado como lo ocurrido con Paco. De esta forma se devela que lo que hasta el momento se ha leído es una fantasía.

El paraíso

A lo largo de la existencia, la humanidad ha especulado sobre lo que ocurre tras la muerte; al menos en Occidente se cree que, según el comportamiento, tras la muerte los seres humanos (sus almas) van al infierno (espacio de sufrimiento y castigo en el que se paga por los males hechos en la Tierra) o al cielo (paraíso), espacio en el que se disfruta de todo aquello que no se disfrutó en el mundo de los vivos.

Quizás por ello se construye este último según las necesidades o según los objetos más preciados en el mundo de los vivos, así, si en vida hay carencias, el paraíso ha de ofrecer abundancia en todos los sentidos (alimentos, bienes materiales, comodidad).

Tomando en cuenta lo anterior, en este apartado se alude a una serie de características que hacen del presente en Estados Unidos un lugar paradisiaco o celestial.

El oro

A lo largo de la historia el paraíso se ha asociado al oro por dos razones: la abundancia que tiene que haber allí y su cercanía con el sol.

En “nuestro mundo”, el oro es sinónimo de riqueza y, por ende, de poder. En el texto se observa claramente que el lugar en el que se encuentra el oro es el subespacio del presente-Estados Unidos, es el primer indicio de que se trata del reino de la abundancia y la prosperidad, en el que el ser humano alcanza todo aquello que le era inalcanzable en el reino de los vivos.

La anterior afirmación se confirma si se recuerda que gracias al brazalete de oro el viajero logra salir del reino de los muertos: este objeto confirmaba su pertenencia al paraíso

y además le da la posibilidad de prometerlo a los habitantes del infierno, lo que acentúa su diferencia y le permite ascender nuevamente.

Por otra parte, en las distintas concepciones se suele situar al paraíso en un plano superior, específicamente en el cielo, en el que además está el sol, razón por la cual allí las cosas tienen el color dorado. Tomando en cuenta la distribución espacial del texto se observa que Estados Unidos se encuentra en lo alto con respecto a Centroamérica, si se toma en cuenta las concepciones culturales que sitúan al norte (donde se ubica Estados Unidos) en lo alto, mientras que al centro y al sur en planos más bajos, de manera que para llegar al presente-Estados Unidos del narrador se sigue una ruta de ascenso.

Los diamantes

Además de ser de oro, el brazalete tiene incrustaciones de diamantes, los cuales también suelen asociarse al paraíso, de allí que cuando el viajero llega a este sitio encuentre un castillo de cristal (Propp 348).

Al igual que el oro, en nuestro mundo los diamantes son sinónimo de la abundancia y el poder; no se tiene acceso comúnmente a estas piedras preciosas por lo que no es de extrañar que en el subespacio del presente-Estados Unidos haya diamantes.

La ausencia de pruebas

A diferencia del reino de la muerte en el que se somete el viajero a dolorosas pruebas como el ardor, el sueño, las picadas, entre otros, en el paraíso no hay tal cosa, puesto que no puede haber en ese lugar dolor o incomodidad. De hecho, la tranquilidad y la paz son las promesas que hacen de este sitio la aspiración tras la muerte.

En este reino el ser humano no necesita ser puesto a prueba, puesto que para estar allí ha sido necesario que ya haya superado las pruebas y así se haya liberado del castigo.

La pureza

Como se ha insistido a lo largo de este análisis, para ingresar al paraíso es necesario “estar libre de pecado”, a diferencia de los habitantes del infierno, quienes mienten, fornican, son adúlteros o codiciosos.

Linda, la asistente del narrador-personaje, es una mujer “inasible, impenetrable” (Castellanos, Variaciones 55). Esto marca una diferencia con respecto a las mujeres del pasado del narrador, que han sido prostitutas, fornicarias, adúlteras y, por tanto, impuras. En este punto cabe recordar la valoración que en las distintas religiones se le da a la pureza de la mujer, pues solo mediante esta se puede alcanzar el paraíso.

El discernimiento de la verdad

Según el cristianismo, quien muera y llegue al cielo, o sea, a la presencia de Dios, logra entender la verdad de su vida, puesto que mientras vivía estaba cubierto por un tipo de velo que no le permite discernir: “pero cuando alguno se vuelve al señor, el velo es quitado” (La Biblia Latinoamericana Corintios 3:16-18, 2005).

Mientras que en el plano inferior del pasado-El Salvador la historia se ve llena de obstáculos y mentiras que impiden llegar a la verdad sobre el asesinato de Paco, en el cielo sí se revela la verdad: que Mercedes nunca existió, que la prostituta con la que se había enredado Paco se llamaba Raquel, la cual, por sus celos hostigó a un hombre para que lo matara en el mismo mes en que había muerto monseñor Romero. Al final del texto cuando está el viajero relatando el viaje ante Linda, afirma que en realidad: “una tarde, harto de sobriedad, le pedí al Chino que me llevara a los barrios populares” (Castellanos,

Variaciones 55) donde habló con Raquel (nombre real de la prostituta), quien le aclaró que para el tiempo del asesinato de Paco habían asesinado también al cura, razón por la cual se dijo que “había sido el diablo, el maléfico, quien se apoderó de esta ciudad” (Horacio Castellanos Moya, Variaciones 57), excusa mediante la cual calmó su conciencia.

Esta variación sobre el asesinato es la verdadera, puesto que se anota un dato histórico real, el del asesinato de monseñor. Finalmente ha logrado el narrador-personaje su objetivo: averiguar lo ocurrido con Paco, lo que a su vez significa averiguar lo que habría sido de él de haberse quedado en su patria. Esto indica el final de su travesía.

Al volver al pasado el narrador-personaje se encuentra con una patria en la que la muerte es la marca del destino final de sus hombres, puesto que la historia de Paco es la historia de todos los salvadoreños que vivieron la época del conflicto armado. Al entenderlo, se libera el viajero de la culpa de haberse ido, y este último es el verdadero propósito de su viaje.

Conclusiones

- A. Existen en el texto dos planos claramente diferenciados: el nivel superior, formado por el presente-Estados Unidos-paraíso, y el nivel inferior formado por el pasado-El Salvador-infierno;
- B. al descender del plano superior al inferior, ingresa al reino de la muerte para comprender la historia de sus compatriotas y, más importante aún, lo que habría sido de él de haberse quedado;
- C. el infierno está en El Salvador, durante el tiempo del conflicto armado (1979-1992), específicamente en los ochentas (muerte de Monseñor Romero);
- D. dada la guerra, no ha quedado en El Salvador nada más que muerte;

E. comprobar lo ocurrido y contarlo (el cronotopo del viaje) es el único medio que encuentra el narrador-personaje para resolver el conflicto y liberarse de la culpa de haberse ido;

F. la analogía Estados Unidos-paraíso significa la ilusión de cientos de centroamericanos afectados por los conflictos armados de los ochenta, de salvarse de la muerte y tener un nuevo comienzo. El texto presenta las emigraciones de ese tiempo y aún hoy en día sigue habiendo en pro de la realización del “sueño americano” debido a la falta de recursos, la violencia y la muerte en los países de procedencia de los viajeros.

UN VIAJE DE LETRAS

En el relato “La noche de los escritores asesinos” (1997) de Jacinta Escudos, al igual que en los cuentos anteriormente analizados, se realiza un viaje; no obstante, este se gesta mediante el recurso literario de la analepsis a partir del cual logra el narrador personaje desdoblarse a sí mismo y así regresar al pasado a resolver un asunto inconcluso con su amada y así comprender lo ocurrido en su pasado amoroso.

En este apartado se explica paso a paso el viaje emprendido por el narrador-personaje, describiendo entonces las distintas historias que conforman el relato, así como

también su significado. Dado que el lector sólo comprende el viaje del narrador al leer las cuatro historias, es imprescindible profundizar en cada una de ellas.

Historias

El texto se divide en cuatro historias:

1. la primera corresponde al proceso de escritura llevado a cabo por el narrador en tiempo presente;
2. la segunda corresponde al desdoblamiento de dicho personaje narrado desde su propia voz a un interlocutor, a partir del cual toma la palabra y logra crear literatura;
3. esto lleva a la tercera historia, que corresponde a su pasado lejano con Rosana (viejo amor);
4. la cuarta historia corresponde al pasado amoroso narrado desde la perspectiva de la amada del protagonista (Rosana).

A pesar de que la tercera y la cuarta se complementan entre sí y se narran de manera simultánea, es necesario separarlas con el fin de comprender el transcurso de los acontecimientos que dan forma al texto. Siguiendo esta lógica la estructura del texto es la siguiente:

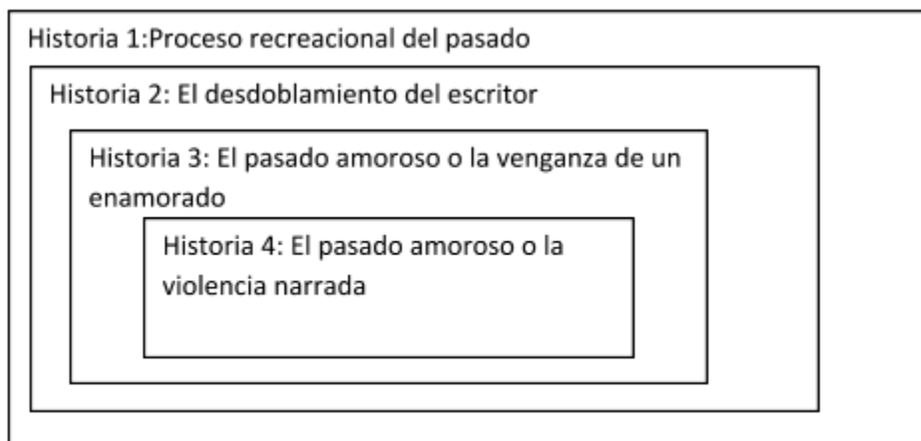


Figura 6

Historia 1: proceso de reconstrucción del pasado

Ya desde las primeras líneas del relato se alude al ejercicio de la escritura llevado a cabo por un personaje en tiempo presente, quien “repara en el borde blanquísimo de la página que asoma por el rodillo de la Triumph mecánica” (Escudos 85). Lo anterior, además de dar cuenta de la presencia de un narrador extradiegético, plantea la asociación del ejercicio de escritura que está a punto de iniciar el personaje con el pasado, puesto que emplea para ello un instrumento antiguo, la Triumph mecánica, que corresponde a un viejo modelo de máquina de escribir. Si bien es cierto que eso resulta apenas un guiño de la evocación del pasado, dos líneas adelante se aclara que el personaje en cuestión “no sabe cómo comenzar la carta...la distancia entre el presente y los recuerdos le hace imposible definir el filo exacto de su nariz” (Escudos 85), de manera que el propósito de escribir es en este caso establecer una conexión con una persona que formó parte del pasado de quien escribe, de allí la importancia del recuerdo y de la memoria. A partir de la intención de escribir esa carta el personaje inicia una separación intencional del espacio presente para trasladarse al pasado. Este es, en pocas palabras, el motivo de la regresión.

Antes de iniciar la carta, el personaje “enciende un cigarro” (Escudos 85) y “los ojos se le pierden en la oscuridad de sus párpados cerrados donde intenta encontrar el rostro de la mujer...” (Escudos 85), momento en que en vez de un rostro encuentra “un par de

negros, negrísimos ojos mirándolo con fijeza” (Escudos 85). Al igual que el alcohol y otras sustancias, el cigarro produce un efecto de relajación, el cual permite a quienes los consumen evadir la realidad distanciándose de sus preocupaciones. En este caso el cigarro cumple con la misma función del vino o el alcohol en otros relatos en los que el viajero justo en la antepuerta del otro mundo ingiere una bebida, la cual le da acceso a ese otro mundo que está por narrar. En este cuento, apenas después de encender el cigarro, el personaje se adentra en ese pasado que le estaba costando trabajo recordar.

Por otra parte, el acto de cerrar los ojos provoca en el personaje la imposibilidad de observar el verdadero espacio en el que se encuentra; además, le permite sumirse en la oscuridad. Dicha oscuridad se subraya cuando se menciona “los negros, negrisimos ojos” que halla en la oscuridad. La privación de la visión, así sea voluntaria, implica la pérdida de los límites en tanto que estos ya no se distinguen. En la oscuridad resulta difícil diferenciar lo verdadero de lo falso, lo real de lo imaginario o lo certero de lo sospechoso; en este sentido el velo de la negritud o lo oscuro funciona como un tipo de disfraz que cubre el presente real del personaje, de modo que logra pasar de ser quien es a ser quien era, pues es precisamente tras encender el cigarro y sumirse en la oscuridad que “escribe, obedeciendo un impulso, sin saber lo que significa lo que escribiría a continuación” (Escudos 85) e inmediatamente se remite a otro espacio en otro tiempo, el del pasado. Esta escena ya no es narrada por un narrador externo sino por él mismo: “Las mañanas en el ático, café y cigarros, la vieja máquina de escribir sobre la mesa de madera, colocada frente a la ventana desde la cual podían verse los techos de la ciudad... “cielo era creer que era feliz en aquellas miserables condiciones, engañarme con ello para hacer más miserable mi vida y soñar que sería un escritor de calidad” (Escudos 86).

Un retroceso temporal es la manera que encuentra el personaje para retornar; de esta forma pasa de ser un ente narrado a ser el narrador del relato de su pasado. Este fenómeno se conoce dentro de la literatura como analepsis, tal como se mencionó al inicio de este capítulo, sin embargo no se ahondará en ello puesto que será tratado en otro apartado del trabajo. Al respecto, conviene saber que el motivo del viaje es la necesidad de reconectarse con el pasado, por ello se separa el personaje del presente, cuyos límites se desdibujan al cerrar los ojos y sumirse en la oscuridad y tras fumar el cigarro logra mediante el recurso literario de la analepsis. En este punto inicia el viaje.

Historia 2: el desdoblamiento del escritor

La segunda historia, al igual que la primera, inicia con la descripción de lo que parece ser un espacio designado a la escritura, puesto que hay en él una vieja máquina de escribir. No obstante, a diferencia de la primera, esta es narrada por un narrador intradieгético que cuenta su propia historia a un interlocutor. Esto último se deduce porque al narrar se dirige a un tú, tal como se observa en la siguiente cita: “aunque a ti te repugne la idea” (Escudos 86). Anteriormente se dejó claro que este narrador corresponde al personaje que protagonizó la primera historia, pues mediante un desdoblamiento logró volver a su pasado, el cual corresponde a otro mundo cuyas características lo relacionan con un espacio infernal, como se observa a continuación.

En primera instancia, cabe mencionar el contraste que ya desde las primeras líneas de la segunda historia se crea entre cielo y ático. El primer punto por señalar es la jerarquía espacial cielo / ático, el primero se encuentra a un nivel superior que el segundo, en el cual está encerrado el personaje. El encierro remite al castigo, la incomodidad y el malestar.

Además la palabra cielo está entrecomillada y se emplea para describir lo que el narrador-personaje en realidad considera una condición miserable, estrategia mediante la cual no hace más que resaltar el desagrado que el espacio en el que se encuentra le provoca.

Por otra parte, el ático se asocia al aislamiento y a la pestilencia provocada por “las ratas y el ruido de las palomas que infectaban la oscuridad del techo” (Escudos 86). Al igual que en los cuentos analizados con anterioridad, el otro mundo, así como los espacios y los personajes que allí existen, se distingue por la pestilencia, o por la descomposición; muertos y vivos se distinguen por el olor (Propp 66), así el primero reconoce al segundo y viceversa, por eso es importante llamar la atención sobre el hecho de que en la primera historia, es decir, antes de retroceder al pasado, nada se había mencionado sobre el olor, sino hasta ingresar al otro mundo (pasado) que se alude a la putrefacción, lo que resulta entonces un distintivo entre este mundo (presente) y el otro (pasado) que permite asociar a este último ya no solo con el castigo y la inferioridad sino también con la muerte.

Más allá de eso, todo el que ingresa a este mundo es, según el narrador personaje, “unapestado” (Escudos 86), pues la pasión por la escritura los convierte en ello.

Historia 3: el pasado amoroso o la venganza de un enamorado

La tercera historia corresponde al pasado amoroso del narrador-protagonista con Rossana, mujer que ya desde la primera historia intentaba recordar el narrador. En esta historia este la convierte en un personaje con el que compite en el campo de la escritura. La descripción de esta competencia va revelando los detalles de la relación que tuvieron, la cual se vuelve insostenible.

En esta tercera historia tanto el narrador-personaje como Rossana pertenecen a una organización de guerrilleros, cuya supervivencia depende de la capacidad de mantener secretos y engañar mediante mensajes escritos camuflados dentro de un lapicero. Este hecho es sumamente importante en tanto que relaciona lo escrito con el engaño, la mentira y la manipulación. Esta organización resulta una especie de hermandad o cofradía dentro de la que, si se lee entre líneas, se les enseña a sus integrantes la función de la literatura, la cual no es otra que el arte del engaño. Si el sueño del narrador-personaje es ser un escritor puesto que así lo demuestra en todas las fantasías, y dicha actividad se expone cual ardid, se deduce entonces que el sueño de ser escritor es el sueño de engañar o manipular a partir del verbo. Lo cierto es que el tiempo dentro de la guerrilla le sirve al personaje para perfeccionarse en el oficio de la escritura cual arte del engaño, en el uso de la lengua como mecanismo de manipulación, entre otras lecciones necesarias para sobrevivir en el mundo al que ha ingresado, el cual se confecciona de pruebas impuestas por su amada.

El motivo literario del rescate de la amada ha sido explotado en un sinnúmero de relatos y novelas: para lograr encontrarse con ella, el héroe debe superar una serie de pruebas en las que arriesga la vida y solo tras superarlas puede tomarla como esposa o volver a su tierra y llevarla consigo. Sin embargo, en este relato la amada no solo se resiste al amor del viajero sino que es su principal enemiga o competidora. Además de ponerle los retos, lo vence en todos, pues estos se tratan de engañar (escribir) oficio en el que ella también se preparó al formar parte de la guerrilla. Su competencia se observa en una serie de pruebas.

Las pruebas

La prueba del odio

Dada la decisión de Rossana de dejar al narrador-personaje ya que ambos forman parte del mismo grupo, no le queda más que aceptar su decisión y fingir que la odia. Según él, a partir de ese momento “las cosas fueron más simples y claras. Nos odiábamos. Jugamos el juego del odio con todas sus reglas, nos lanzábamos miradas llenas de desprecio, hacíamos cualquier cosa que pudiera agredir al otro” (Escudos 93). Evidentemente para el viajero incluso este “juego” de odio implica una forma de seguir enlazado a ella, de allí que acceda a formar parte de esta nueva rutina establecida por Rossana, a pesar de que “por la noche, antes de dormir, pensaba en ella y por lo menos tenía la tranquilidad de saberla sola” (Escudos 93).

Es importante llamar la atención sobre el hecho de que al considerar la decisión de dejarlo, ese tipo de juego puede considerarse un acto de negación, en tanto que no acepta que la relación llegó al final, sino que promueve el sentimiento del odio como nuevo anclaje al objeto de su deseo. Esto da cuenta nuevamente de la pasión insana que motiva el accionar del personaje; además, resulta el primer indicio de lo que será la pérdida definitiva del poder sexual que tiene sobre Rossana.

Por otra parte, como otra forma de resistencia a la postura de Rossana, el narrador-personaje duerme con otra mujer con el claro objetivo de que “ella se diera cuenta, para que sintiera celos” (Escudos 94). Esto reitera la observación del odio como único lazo emocional entre la pareja, además de evidenciar que el hombre sigue enfocando sus esfuerzos en luchar contra Rossana, antes de renunciar a ella.

La prueba de la distancia

La lejanía física entre el narrador y Rossana, es otra prohibición impuesta por ella, ya que “un día cualquiera, ella, precisamente ella, nuestra santa Rossana renunció a la Organización...tomó sus cosas, se largó” (Escudos 95). Ante tan definitivo indicio de ruptura de cualquier tipo de nexo entre los personajes en cuestión, el narrador decide “encontrar una mujer que no trastornara tanto el seso, una que me hiciera olvidarla” (Escudos 96). Sin embargo, dado que “todo fue un desquite muy grande, un desquite contra Rossana” (Escudos 96), cada una de sus conquistas no hace más que atarlo irremediamente al recuerdo de ella, puesto que al intentar olvidarla con mujeres “de todos los colores, nacionalidades, estado civil y personalidad” (Escudos 96), no hace más que recordar el vacío que intenta llenar, porque pasaron diez años sin verla “pero siempre su sombra. Pero siempre la necesidad de ella, el miedo” (Escudos 97).

Queda claro ante esta última intervención, que el narrador “pierde” también esta prueba, en tanto que no logra olvidar a pesar de que lo intente conociendo a otras mujeres, la pasión por Rossana sigue estando presente a pesar de la distancia, la cual si bien es cierto resiste, no le permite dejar atrás el pasado y continuar o avanzar hacia una nueva vida, de manera que permanece anclado en el ayer.

Y en este punto es importante tener presente que, si bien es cierto el narrador acepta la distancia física impuesta por Rossana, ya que no tiene otra opción, no se desprende de su fantasía de tenerla nuevamente. Cada relación sexual con otra mujer es un intento vano de tenerla a ella. En ese sentido Rossana está personificada, desde la perspectiva del narrador, en cada una de las mujeres con las que se relaciona, de este modo se puede decir que verdaderamente no soporta el personaje la distancia de su objeto de deseo, puesto que la

sigue reproduciendo en cada nuevo encuentro sexual y, si bien es cierto logra calmar su sed de ella, no puede separarse emocionalmente.

La prueba de la competencia

A pesar de que transcurren diez años, el viajero logra enterarse de la vida de Rossana y, al descubrir que “escribía reportajes polémicos y se hizo un nombre” (Escudos 97) empieza a competir con ella en el campo de la escritura y en esto no podía permitirse ningún descuido pues “sabía que si ella se dedicaba a esto de escribir sería una excelente, sería mi peor competencia” (Escudos 98) porque “a mí me cuesta tanto escribir un párrafo” (Escudos 98).

Dada la clara desigualdad de habilidades en la escritura, el narrador empieza a hacerse un nombre de la manera que le es más fácil, mediante la socialización con todos aquellos que estuvieran en el medio, en sus palabras “circular, presentarme en todas partes donde se juntaran artistas e intelectuales” (Escudos 103). De esta manera consigue un puesto en un importante periódico, cuyo director, sin embargo, se interesa en los artículos de Rossana, de modo que la convierte en una colaboradora del periódico y esta queda nuevamente a merced del narrador, pues es él quien decide lo que se publica o no.

Con respecto a lo anterior, es importante enfatizar en que es nuevamente la escritura el medio de dominio del hombre. Al igual que cuando leía su diario, tenía el control emocional sobre Rossana al estar enterado de sus intimidades, mediante su puesto controla también la carrera de esta, de manera que en el texto la escritura está relacionada indudablemente con el poder, forma parte de la competencia brutal entre los personajes: si por un lado Rossana controla al narrador-personaje mediante su talento como escritora en el

sentido de que incita a este último a escribir también aunque no sea esa su intención, por el otro, él trata de controlarla al leer sus intimidades y tener poder sobre lo que los demás pueden leer de ella. Mediante la escritura se somete, se doblega y se manipula. En este punto cree el narrador que tiene a Rossana en sus manos, no obstante ante su negativa de publicar sus trabajos, esta renuncia, por lo que nuevamente el narrador pierde el control sobre ella.

La prueba de las balas

En lo que concierne a las anteriores pruebas, se observa que el narrador las ha perdido todas, en tanto en que no ha logrado tener a Rossana de ninguna manera (sexual, emocional, física y laboralmente). Ante tal situación, se hace evidente para él que necesita recuperar el control, de manera que piensa en “un revólver” (Escudos 107), o en “matarla, destruirla, golpearla, escupirla, degradarla” (Escudos 112). Y con esta idea en mente va a buscarla a su casa “con el revólver en mi mano apuntándola, el revólver en mi mano, poder absoluto de todo el mundo” (Escudos115).

En este último encuentro violento pretende el viajero que ella admita que es superior y que haga todo lo que él dice (Escudos 116), sin embargo al no haber poseído a Rossana jamás después de todos los acontecimientos suscitados, ve en el asesinato la única manera de hacerlo. Tras una lucha feroz por tenerla, olvidarla, superarla y dominarla, resulta que es la muerte la única manera de hacerla suya para siempre. Siguiendo esta lógica el hombre dispara y, por primera y única vez, gana la prueba en contra de Rossana. Finalmente la tiene, la somete y la domina.

La prueba del engaño

Esta prueba parece ser definitiva pues, como se dijo anteriormente, el relato en su totalidad no trata de otra cosa que de manejar el arte de la escritura (engaño): precisamente mediante un reportaje el escritor logra librarse de la culpa y salir impune del crimen que cometió. Además no solo emplea ese recurso para lograr su objetivo, pues también utiliza lo que él llama “labia”, que no es otra cosa que la palabra para convencer a los demás de que está enamorado de Rossana, razón por la cual no tendría sentido matarla.

El reencuentro con la amada, la mujer por la que el narrador-personaje cruzó el puente del presente al pasado, no se da, pues la distancia entre ambos se traduce en violencia a lo largo de la historia y evidentemente no pasa las pruebas que se le imponen para obtener el favor de Rossana, por lo tanto no logró su misión.

En muchos sentidos en esta historia se ve lo que podría llamarse la derrota del protagonista, pues la ruta seguida no ha servido de nada, pues el resultado sigue siendo el mismo: el aislamiento y la separación del objeto de su amor. El viaje implica siempre -o al menos debería- un cambio con respecto a la situación inicial, de allí que su regreso suela estar precedido por la victoria en el otro reino, por la obtención de la princesa o una marca que indique que efectivamente estuvo en el otro mundo. En el caso del narrador-personaje sí queda marcado, pues en el forcejeo por el arma Rossana le da “una manotazo” (Escudos 118) en la cara, pero no obtiene nada. Esto es importante porque es la prueba de su viaje, necesaria para regresar al presente, así sea derrotado.

Historia 4: el pasado amoroso o la violencia narrada

La cuarta y última historia que conforma este relato es narrada por Rossana y trata sobre el pasado compartido con el narrador (Boris) desde su perspectiva. Al ser la misma

historia contada desde otra visión no hay mayor variación con respecto a los espacios ni a los acontecimientos que en ella transcurren; sin embargo, al ser un complemento de la tercera permite atar los cabos sueltos y comprender así el relato en su totalidad.

En lo se refiere al viaje, se observa en esta historia una serie de elementos fundamentales para todo viaje, los cuales en su mayoría se relacionan con la escritura. A continuación se menciona y explica cada uno de estos enfatizando su función como “objetos mágicos”, puesto que pertenecen a otro reino y otorgan ayuda requerida por el viajero para aventurarse dentro de ese terreno desconocido.

Los objetos mágicos

El diario

Como punto de partida es importante recordar la función del diario íntimo, que no es otra que conservar precisamente pensamientos, sentimientos y secretos de quien lo escribe. La cuarta historia está construida por fragmentos del diario de Rossana, del cual se ha apoderado el viajero; la lectura de este es una estrategia de dominio sobre ella. Si se toma en cuenta que ambos personajes se encuentran en un juego o una competencia se debe anotar que el narrador ha jugado sucio, pues al conocer los pensamientos de su rival tiene ventaja sobre esta.

Generalmente en cuentos como los analizados anteriormente, la ayuda en el mundo del más allá es brindada por un guía que pertenece a dicho sitio por lo que conoce la manera de transitar dentro de aquel. En “La noche de los escritores asesinos”, el diario íntimo de Rossana funciona como una especie de “guía” en la que se basa el narrador para saber la manera de proceder. Al conocer los deseos y los pensamientos de Rossana, Boris tiene acceso a sus debilidades y preferencias, por eso sabe cómo actúa ante determinadas

situaciones, lo que le permite no solo prever sus pasos sino planear los propios según lo leído.

Por otra parte, la lectura del diario íntimo de Rossana le permite romper la prohibición del acercamiento impuesto por ella, en sus propias palabras “hacerlo era una manera de burlarme de ella, de dominarla a través del conocimiento de sus misterios” (Escudos 90). Al contrastar las dos historias se observa que es Boris quien se niega a estar sin ella y que además es él quien ejerce presión para mantenerse cerca: la lectura del diario implica la ruptura de esa limitación, pues ya que no puede tenerla físicamente intenta apoderarse de su parte emocional.

El periódico

Este representa el medio por el que Boris se entera de cada paso que da Rossana incluso durante los años que estuvieron separados, lo que le permite ponerse al día en su competencia y elegir estrategias para estar al nivel de su rival. Mediante la lectura de un periódico el hombre se entera de la fama de su rival como escritora y empieza a escribir él también, así como a reunirse con aquellos que forman parte del medio. En ese sentido, el periódico es lo que le muestra los pasos dados por Rossana, algo así como una bola de cristal que le permite enterarse de su vida.

Por otra parte el periódico coloca a Boris en un nivel de superioridad con respecto a Rossana, pues mediante este se reencuentra nuevamente con ella, tras años de separación, y después de eso empieza a controlar su labor como escritora, puesto que es quien elige lo que se publica, de manera que consigue ya no solo acercársele físicamente sino también tener cierto grado de autoridad sobre ella y seguir ejerciendo dominio.

Informe oficial

A partir del informe oficial, el cual propone a Boris como un hombre que debió matar a la mujer en defensa propia, este último logra evadir cualquier cargo por el asesinato de Rossana, ya que él mismo lo escribe manipulándolo para aparecer ante la sociedad como una víctima. Al igual que la lectura del diario esta resulta una estrategia sucia, sin embargo le resulta efectiva para librarse y salir impune.

El arma

El arma es el objeto más importante para Boris, puesto que con esta se apropia definitivamente del objeto de su amor. Tras los intentos fallidos por tenerla física y emocionalmente, surge en el narrador-personaje un afán por destruirla, ya que es la única manera de hacerla suya de una vez por todas. El arma le da el poder para ello, por eso se convierte en el objeto más importante: es el que le da acceso al objeto de su amor.

Llama la atención que los objetos de los que se vale el narrador en el otro mundo se relacionan con la escritura, puesto que el relato en su totalidad gira en torno a dicho eje temático. Es importante tomar en cuenta que, como se dijo al principio de este capítulo, la razón por la que el personaje emprende este viaje, así sea literario, es el deseo de volver al pasado para arreglar un asunto inconcluso en su relación de pareja. Quizás asesinarla en el papel era su manera de vengarse por haberlo rechazado, y fue también la manera que encontró de descargar su furia. Lo cierto es que tras poseer mediante la muerte al objeto de su amor, vuelve al presente como se verá a continuación.

El regreso

Tras dispararle a Rossana en el mundo del pasado y contarle la historia a su compañero de celda, el narrador vuelve al presente nuevamente mediante un recurso

literario, la metalepsis, de manera que abandona abruptamente el mundo creado en las últimas horas frente a la máquina de escribir: hasta ese punto se entera el lector de que todo lo leído ha sido una ficción creada por el personaje de la primer historia para acceder al pasado.

Esto le da al relato una forma circular, en tanto que irrumpe con la misma frase que empezó todo el relato: “Ayer fue jueves o viernes” (Escudos 121). Hasta el momento el informe oficial parecía ser el final del cuento, no obstante este giro abre la escena textual y deja ver ya no solo la historia del pasado sino que esta está siendo reconstruida por el narrador. En este punto este último parece haber logrado su objetivo de concluir finalmente la historia con su pasado para dejarlo atrás de una vez por todas, esto sin tomar en cuenta que los recursos que le permitían estar del otro lado se le habían acabado: “los cigarrillos se le acabaron...se le antoja un aguardiente que le revitalice la sangre” (Escudos 121-122), tal vez por eso salió del mundo recreado, no obstante ¿puede realmente alguien deshacerse de su pasado e incluso ponerle punto final a lo que no se le puso en la vida real? Basándose en este texto la respuesta es un no definitivo, pues cuando Boris abre la puerta para ir en busca de más provisiones la encuentra a “ella, dos pasos de él” (Escudos 122): ella le dispara, lo asesina y es así como acaban todas las historias.

Finalmente no logra el narrador resolver su pasado para acabar con este, por el contrario, el recuerdo lo persigue hasta el presente y termina por matarlo. Evidentemente Boris no vuelve como un héroe con su misión cumplida tras el viaje, más bien es un vencido, un derrotado por el ayer. El viaje en el tiempo no ha servido más que para reiterar su debilidad ante la historia con Rossana, pues su sueño de tenerla y apropiarse de ella en todos los sentidos no solo le es irrealizable sino que en vez de atrapar resulta ser él el atrapado, poseído y derrotado.

El cronotopo del viaje

A lo largo de este análisis se han mencionado algunos recursos literarios empleados por el narrador-personaje para dar forma a su viaje al pasado; no se ha profundizado en estos debido a que se hará en el tercer capítulo. No obstante, dado que se trata del tema del viaje es importante explicar en este punto la presencia de una variable del cronotopo del viaje.

En el presente cuento este recurso se observa precisamente en la tercera historia; justo cuando está a punto de acabar Boris habla directamente con su interlocutor, el que hasta el momento apenas había mencionado cuando lo tuteaba en medio de su narración. Tras aparecer el informe oficial sobre su supuesta inocencia, el narrador-personaje se despide de su compañero de cárcel y en ese instante el lector descubre que todo lo narrado es una ficción contada por Boris.

La función de este recurso, aparte de dar a conocer las batallas luchadas por el héroe durante su viaje, es además, en este cuento, terapéutica, en tanto que le permite al viajero ordenar, según sus deseos, un pasado que le es doloroso. Por lo tanto, hacer el viaje al pasado no es suficiente, hace falta contárselo a alguien para sanar las heridas y exorcizarse de una vez por todas del ayer, para superarlo y seguir adelante.

Sin embargo en este relato ni hacer el viaje, ni contarle da resultado porque al final de todo, el pasado termina por prevalecer y, a pesar de que el narrador-personaje vuelve al presente, el recuerdo del ayer lo persigue hasta matarlo y acaba con cualquier posibilidad de seguir adelante.

Conclusiones

- A. En “La noche de los escritores asesinos” el viaje al pasado se realiza mediante la escritura;
- B. el pasado al que el narrador-personaje viaja se relaciona enteramente con el reino de la muerte;
- C. el reencuentro con la mujer significa la comprensión de un pasado inacabado y de guerra.
- D. a pesar del viaje realizado el narrador-personaje no logra solucionar su pasado, por el contrario, este termina matándolo porque la guerra y su secuela no tiene solución.

CAPÍTULO II: EROTISMO Y GUERRA

En este capítulo se aborda la temática del erotismo dentro de los textos seleccionados; se trata entonces de un análisis minucioso de la presencia de dicho elemento en cada relato con el fin de establecer su relación con el viaje y la escritura, es decir, su significación. Al igual que en el primer capítulo, se inicia con los dos textos de Castellanos y se finaliza con el de Jacinta Escudos.

Del erotismo al entendimiento en “El gran masturbador”

El erotismo juega un papel fundamental dentro del cuento “El gran masturbador” ya desde el título, razón por la cual este apartado se organiza de la siguiente manera: en primer lugar se exponen algunas inferencias del título del texto, dado que es desde este punto que se observa la presencia de lo erótico dentro del cuento; en un segundo momento se toma en cuenta la estructura textual expuesta en el anexo 1 para comprobar que el erotismo no solo es el motivo de la transgresión sino su vía; en un tercer momento se enfatiza la relación erotismo-juego y finalmente se exponen las funciones que cumple el erotismo dentro del cuento.

Masturbación y guerra: el primer enlace

El título “El gran masturbador” alude inmediatamente a un sujeto que realiza una acción erótica, la masturbación; para ello se requiere de la contemplación, así sea imaginaria, del objeto deseado. Además el adjetivo *gran* funciona como un intensificador de dicha acción, lo que da a entender que dicho sujeto se dedica a ello constantemente o es habilidoso en ello.

Por otra parte, el título remite enseguida a la importancia de la sexualidad dentro de la trama, el acto sexual, ya sea real o imaginario. Lo cierto del caso es que la masturbación implica la estimulación de los órganos sexuales e incluso, el título permite presuponer que se trata de un acto imaginario, pues generalmente quien se masturba se visualiza a sí mismo siendo tocado por otra persona, con sus manos hace como si alguien lo tocara: “hacer como si” recuerda mucho el juego. De acuerdo con Iuri Lotman “el que juega recuerda que no se halla en la realidad, sino en un mundo-lúdico convencional” (Lotman, 1970: 60)² aunque simultáneamente no puede ignorar el contexto real en el que se encuentra, de manera que cuando se juega “se hace como si” el juego fuera verdadero, o sea, se está en dos planos a la vez: el de la realidad y el de la fantasía. Esta acción de realizar un acto imaginando una fantasía es justo lo que ocurre en la masturbación, de allí la relación juego-erotismo.

Entonces el título remite al plano del erotismo y la sexualidad, de lo cual se da cuenta el lector de inmediato; no obstante en las primeras líneas del relato parece ser otra la temática, pues se inicia con la descripción política del contexto en el que habitan los personajes, lo que lleva a preguntarse qué relación existe entre el conflicto político y el erotismo o bien, qué función cumple este último con respecto al contexto socio-político de guerra presente en el texto.

² Según Lotman, una importante propiedad del comportamiento artístico es el hecho de que el que lo ejecuta, realiza contemporáneamente dos comportamientos distintos: por un lado experimenta todas las emociones que suscitaría una situación análoga en la práctica; y al mismo tiempo está plenamente consciente del hecho de que las acciones relacionadas con esta situación (por ejemplo, ayudar a un héroe) no se cumplirán nunca en la realidad. Iuri M. Lotman, «Texto y sistema» en *Estructura del texto artístico* (1970) edición en español: Madrid: Istmo, 1978, 79-104.

El encierro del que se quiere escapar

Ya en el capítulo anterior se aclaró que políticamente los personajes se encuentran encerrados por el gobierno y los guerrilleros; sin embargo, espacial y emocionalmente también lo están, de manera que vale la pena enfatizar en lo que dicho encierro implica en cuanto al erotismo.

Tras resonar una explosión lejana y hacerse la oscuridad ocurren dos cosas: los personajes pueden ser ellos mismos, como es el caso del profesor, de quien afirma el narrador “ahí su rostro pudo ser otro, más relajado, inaccesible para mi ansiedad” (Castellanos, *El gran masturbador* 107), y se encierran en sus respectivas habitaciones. Lo importante de este hecho es que deja claro que los habitantes del pupilaje no confían los unos en los otros, de allí que en la oscuridad, cuando nadie los ve, puedan relajarse y dada esa desconfianza se infiere que tampoco sean accesibles entre sí; ese encerrarse en las habitaciones y las actitudes hostiles mediante las que se relacionan dan cuenta de que, además de los encierros físicos, temporales y políticos, los personajes se han encerrado también dentro de sí mismos, pues se encuentran en una especie de guerra interna. Como ejemplo de ello se puede tomar en cuenta el acontecimiento de la desaparición de Rogelio, cuando Teresita afirma que “ni ese ha de ser el pueblo ni Rogelio ha de ser su verdadero nombre” (Castellanos, *Variaciones* 114).

De esta manera, nadie conoce realmente al otro y todos se encuentran a la defensiva. Como resultado los personajes son seres aislados, desolados y, por qué no, huérfanos, en tanto que se encuentran totalmente solos en la vida. Precisamente esa soledad y el individualismo se pretenden transgredir con el erotismo y a la vez hallar mediante este lo que verdaderamente ocurre en ese lugar inhabitable.

Para escapar hay que jugar

En un principio el apagón y el miedo al contexto político al que se alude cada vez que se habla del peligro de salir a la calle de noche parecen dar pie al juego erótico que inicia el narrador-personaje, pues este afirma que el miedo que se sentía era proporcional a lo que se siente en una masturbación y por ello “bastaba con despatarrarse en la cama, desnudo, concentrando la mayor cantidad de terror en cada milímetro del cuerpo, como en una masturbación infinita” (Castellanos, *El gran masturbador* 104). Ya desde esta primera mención del cuerpo como instrumento de evasión se relaciona la situación política con la masturbación como vía de escape, parece que la energía para masturbarse se adquiere precisamente del miedo infundido. Aún más claro queda cuando indica el narrador que él “no era un agente secreto... ni el seductor que había logrado enredar a la hija del profesor, sino un simple y llano masturbador en busca de motivos para transcurrir otra noche de bombazos y apagón” (Castellanos, *El gran masturbador* 126).

En este sentido la masturbación aparece como una vía de escape que opone el binomio realidad / fantasía, siendo esta última producto del erotismo. Es precisamente en este punto, cuando está el personaje “tirado sobre la cama” que “se insinuó la historia que yo necesitaba para encontrarle un sentido a esta casa, el cuento que me permitiría engarzar a estos seres solitarios” (Castellanos, *El gran masturbador* 109) e inventa entonces una fantasía sobre sí mismo y los otros habitantes de la pensión.

La mujer es la clave del escape

En lo que concierne al erotismo como motivo de escape se observa en el relato que según el narrador- personaje lo único que se puede hacer en la vida es “leer, beber y coger” (Castellanos, El gran masturbador 104); sin embargo, dada la soledad y el individualismo que mantiene encerrados a los pensionistas, estos no podrían llevar a cabo la tercera de dichas acciones si no cuentan con ningún individuo tan cercano como para llevar a cabo el acto sexual. Entonces surge la masturbación no solo como reemplazo del acto sexual en sí mismo sino como la motivación para hallar a ese alguien con quien compartir -así cuando el narrador-personaje se cuela en la habitación del profesor halla en la hija del profesor la inspiración de su masturbación. A ella la describe como una “preciosura... que me hubiera obligado a decirle suegro para siempre” (Castellanos, El gran masturbador 106).

En cuanto halla el masturbador su objeto de deseo decide inventar una trama dentro de la cual Lucas, como agente secreto de los animales, debía viajar a México (país en que habita la hija del profesor) para averiguar algo sobre el profesor, de quien sospechaban, formaba parte de los “animales”. No obstante, en medio de la historia, el narrador-personaje se desdobra a sí mismo, superando el rol de pasividad que cumple en su realidad, de manera que “el destino o lo que decidiera sobre este juego, había cometido un error doloroso, porque la persona que debía viajar a México era yo, no Lucas, con el objetivo específico de seducir a esa preciosura que el profesor tenía por hija” (Castellanos, El gran masturbador 121).

En este punto surge otro contraste entre el hombre de la realidad y el de la fantasía. Si bien es cierto en el primer capítulo se enfatizó en las diferencias entre el mundo real y el mundo de fantasía creado por el narrador, es cierto también que es importante retomarlo en este momento enfocándose en la relación entre estas diferencias y el erotismo.

Mientras en el contexto real del texto el narrador-personaje se encuentra encerrado dentro del puplaje, de su habitación y de sí mismo, en la fantasía creada puede moverse libremente por donde la plazca, incluso en la ciudad. Así descubre “La Capilla”, librería en la que trabaja Viviana (la hija del profesor), y allí le propone una salida nocturna a cualquier bar de la ciudad.

En este punto cabe llamar la atención sobre la libertad obtenida en lo que concierne al tiempo, ya que mientras que en la realidad tiene prohibido salir durante la noche, en la fantasía no existe tal restricción, de allí que se tome la potestad de citar a Viviana a las nueve de la noche. Por otra parte, en cuanto a la restricción de la luz también desaparece, puesto que tanto en el lugar del encuentro como en el hotel hay la luz suficiente para ver definitivamente a la conquista lograda.

La movilidad entre los límites espaciales y temporales logradas por el narrador-personaje a partir de la historia ficticia creada mediante y para el fin erótico lo convierten en un protagonista, y más importante aún, lo convierte en el héroe que transgrede las barreras de soledad e inaccesibilidad de otro individuo al punto de “penetrarla por cuanto orificio fuera posible” (Castellanos, *El gran masturbador* 126).

La mujer que sacia el deseo

En lo que al erotismo respecta, la más importante de las transgresiones realizadas es la conquista. Para aclarar este punto, es pertinente prestar atención a las imágenes eróticas presentes en la fantasía del narrador. Mientras que en la realidad este personaje solo tiene acceso a una fotografía y es solamente él quien desea a la joven hija del profesor, en la fantasía en la que cumple el rol de detective su objeto de deseo parece corresponderle, en el

momento en que la encuentra en su trabajo dice: “mi turbación fue tal que ella únicamente pudo acentuar su coquetería, empinarse en los estantes para que yo me deleitara con sus piernas esbeltas, su trasero redondo y alzado dentro de la minifalda de mezclilla” (Castellanos, *El gran masturbador* 123). De esta imagen se deducen ciertos aspectos importantes, primero que en la fantasía la muchacha le corresponde, de manera que si en la realidad se masturba imaginándolo, la fantasía le da el acceso completo a esta. En segundo lugar, el acceso deseado por el narrador remite meramente a lo sexual, al acentuarse aquellas partes del cuerpo de la muchacha considerados como deseables. Por último, el elemento erótico le hizo trascender el límite de la soledad, así sea mediante la imaginación y así se debiera únicamente a su “necesidad de eyaculación” (Castellanos, *El gran masturbador*: 125). Mientras el personaje se masturba deja de estar aislado y siente la posibilidad de penetrar en otro ser humano, o sea, superar su aislamiento a partir del elemento erótico.

Otra imagen erótica que llama la atención es la de la muchacha y el narrador frente al espejo que “reflejaría mi manera de lamer su piel, de penetrarla por cuanto orificio fuera posible” (Castellanos, *El gran masturbador* 126). En este punto ya el narrador-personaje ha cumplido el objetivo de seducir a la hija del profesor; sin embargo, el tema de la penetración sigue jugando un rol trascendental dentro del texto.

Mediante el erotismo pretende el hombre no solo escapar de la realidad que lo oprime sino también superar ese aislamiento que lo ha aprisionado pues al hacerlo superaría su individualidad para “ser uno con otro”. En ese sentido la penetración de la mujer deseada, más allá de propiciar placer sexual, implica la transgresión del individualismo y la soledad a la que estaba destinado, de allí la importancia de esa fantasía para él. Se puede

decir entonces que el deseo saciado por la mujer no se limita al área sexual sino que implica la saciedad de las necesidades socio-afectivas del narrador- personaje.

Por otra parte, “penetrar” implica nuevamente superar el rol pasivo al que estaba destinado, se convierte en sujeto de la acción y logra por fin lo que nunca antes: acceder a otro individuo y apropiarse momentáneamente de este. Enfocándose en el encuentro con la musa (la mujer) este hecho le otorga otra función, la de otorgar la posibilidad de accionar al hombre, puesto que este asume un rol activo a partir de su encuentro, quizás eso explique su apremio de hallarla, así su deseo sea saciado únicamente de manera temporal.

Sin embargo, como toda fantasía, no puede durar y, justo al cumplirse y observarse en el espejo el hombre regresa a la realidad, justo en el momento en que “mi erección era tremenda, en mi habitación, solo, tirado en la cama, con ganas de ponerme de pie y encontrar una forma de conseguir la foto...para tener el rostro de la muchacha bajo el resplandor de la vela a la hora de frotarme el pene” (Castellanos, El gran masturbador 126). En este punto se rompe el hechizo de la masturbación y muere la fantasía porque ya había logrado la eyaculación y “para los apáticos y escépticos apenas quedaba una ilusión pegajosa” (Castellanos, El gran masturbador 126).

Erotismo y muerte: el único fin posible

En el final se observa la relación entre el erotismo y la muerte. Primero, lejos de cumplir con el rol reproductivo y generador de vida del semen al fecundar un óvulo, el esperma del personaje cae en el piso, de manera que tanto la fantasía creada como la eyaculación del narrador comparten el mismo destino: la muerte.

Al mismo tiempo que acaba la fantasía creada por el hombre, acaba la masturbación y muere la utopía vivida por él, porque no existe ninguna posibilidad de soñar cuando no se puede siquiera vivir y no existe la posibilidad de ser un protagonista, un detective encubierto o un seductor sino solamente un simple masturbador.

El juego del erotismo

Finalmente cabe preguntarse de qué manera pudo el personaje continuar con esa fantasía sin que la aplastante realidad lo trajera de vuelta. Mediante un juego erótico logra el hombre pasar otra noche de bombas y miedos; en ese sentido la masturbación, tal como se previó en el título, y el erotismo en sí mismo comparte ciertas características con el juego. En primera instancia requiere que el personaje “haga como si” estuviera teniendo relaciones sexuales con Viviana, lo que implica que cumpla con una especie de contrato puesto que, aunque sabe que esa relación no es real, él pretende que lo es, ese es el mecanismo que emplea para lograr eyacular. En segundo lugar, el cuerpo del hombre también asume el juego como una realidad, de manera que se entrega a los procesos propios de la relación sexual, al punto que llega a la eyaculación. Este “engaño” o ficción es aceptado por el narrador voluntariamente ya que le es necesario para escapar y burlar los límites políticos impuestos, transgredir con la transgresión corporal se pretende, en este caso, no solo una transgresión sexual, sino también el trastrocamiento de los límites político-sociales establecidos.

Masturbadores somos todos los lectores

Por otra parte, en este juego no solo está involucrado el bibliotecario, ya que con su relato inserta al lector en dicha fantasía, en tanto que hace que se imagine también el encuentro sexual con Viviana y, al igual que el personaje, de no estar atento a la lectura, confunde también la realidad con la fantasía y al igual que él se lleva la desilusión al final del texto. Si bien es cierto ambas historias (realidad/fantasía) se narran en distintos tiempos verbales, también es cierto que las constantes alusiones a la realidad dentro de la fantasía propician el juego de confusiones de la entretejadura armada por el narrador-personaje.

En “El gran masturbador” el elemento erótico funciona no solo para transgredir sexualmente, también para franquear mediante el cuerpo y la mente las barreras sociales y políticas del contexto convulso de los procesos de guerrillas en Centroamérica. Sin embargo, esta transgresión, al igual que la trama creada, es irreal, pues no existe una compañera sexual. Por esto no hay unión sexual o emocional, lo que quiere decir que el erotismo no acabó realmente con la individualidad del narrador -personaje sino que únicamente de manera ilusoria . En términos del juego este ha perdido la partida, puesto que ha regresado a la realidad abruptamente y, si bien es cierto se logra la eyaculación y con ello se experimenta placer, no es menos cierto que el erotismo pretende ir más allá de eso; el miedo, producto de la guerra, los bombazos y la absoluta y ,en este caso, temible soledad, es lo único que le queda a este masturbador, pues toda fantasía acaba.

La segunda función erótica: el conocimiento

Además de saciar los deseos sexuales y psico-sociales del bibliotecario, el encuentro con la mujer le permite lograr su verdadero objetivo: entender lo que ocurre con sus pupilos y por ende lo que ocurre en su país.

El supuesto encuentro sexual entre el narrador-personaje y Viviana le permite dilucidar sus sospechas sobre el profesor y Rogelio, las cuales radicaban en que el primero pertenecía a los animales mientras que el segundo era un tejedor de redes armadas por los locos y solo tras el “coito” con la joven el narrador-personaje comprende: “en ese relax postcoito, entre la placidez de las sábanas, acompañado de un cigarrillo, cuando las confesiones salen gracias al mismo lubricante que ella había estudiando un par de años en una ciudad caribeña cuya sola mención habría confirmado las peores sospechas de Lucas y el mayor” (Castellanos, *El gran masturbador* 126).

Hasta este momento, último del relato, se comprende la verdadera importancia de la mujer dentro del relato; para el narrador-personaje era imperativo hallarla puesto que su encuentro era necesario para conocer la verdad sobre las dinámicas de guerra desarrolladas dentro de su país. Hasta ese momento se responde la incógnita que en el análisis del título se planteaba sobre la relación entre erotismo y el contexto bélico-político del texto: solo mediante el encuentro sexual se conoce la verdad sobre la guerra que los tenían cercados los animales y los locos.

El sexo violento encubre una verdad aún más violenta

A lo largo de este capítulo se ha enfatizado en la presencia de un erotismo violento, en tanto que desde el principio se relaciona la sexualidad con el miedo, el mismo narrador afirma que para vivir en ese lugar “bastaba con despatarrarse en la cama, desnudo,

concentrando la mayor cantidad de terror en cada milímetro del cuerpo, como en una masturbación infinita” (Castellanos, El gran masturbador 104).

Por otra parte cuando el narrador-personaje está a punto de tener un encuentro sexual con Viviana asegura que “estaba a la brecha que me conduciría a las delicias de sus olorosos jugos...frente a un espejo que reflejaría mi manera de lamer su piel, de penetrarla por cuanto orificio fuera posible (Castellanos, El gran masturbador 126); la anterior afirmación verifica la relación entre erotismo y violencia puesto que desear poseer todo su cuerpo implica la práctica de relaciones sexuales dolorosas (al menos para la mujer) lo que hace dicho sexual un acto escarnecedor y salvaje lejos de relacionarse con el amor o el goce.

Finalmente el supuesto encuentro sexual termina, como se dijo, en un inútil derramamiento de esperma que no cumplirá con su función, fecundar un óvulo. Al igual que la fantasía que había mantenido al narrador- personaje en pie durante las noches de guerra también muere.

Se ha comprobado ya que existe una relación entre el erotismo y el contexto sociopolítico en tanto que para entender lo que ocurre en dicho contexto se requiere del encuentro sexual, no obstante eso no explica la violencia erótica presente en el texto, si no hasta este punto: la verdad política imperante en el país centroamericano en el que dan los hechos es tan horrible como violenta, de allí que él no sea más que “un simple y llano masturbador en busca de motivos para transcurrir otra noche de bombazos y apagón” (Castellanos, “El gran masturbador”: 126). La sexualidad no solo encubre una fatal realidad bélica sino que también ha adquirido sus características, quizás por ello un encuentro sexual no puede ser sano, placentero o amoroso, puesto que no hay cabida para el amor en una sociedad en guerra, y es por ello también que la vivencia de la sexualidad es a su vez

estéril, vana y fantasiosa, puesto que no hay cabida para la vida en un lugar en el que la muerte está a la orden del día, por eso ha de morir cualquier fantasía.

Conclusiones

- A. En el texto “El gran masturbador” el erotismo está relacionado con el contexto-sociopolítico enmarcado;
- B. el erotismo cumple con dos funciones: una transgresora en cuanto que se pretende, a partir de la práctica de relaciones sexuales, combatir el aislamiento social, físico y emocional al que está sometida la gente en una situación de guerra y la segunda es de conocimiento, en tanto que el encuentro sexual es necesario para hallar la verdad sobre lo que ocurre en el país centroamericano en el que se desarrollan los hechos; en otras palabras, el sexo es una forma de significar las relaciones interpersonales de una sociedad en guerra.
- C. mediante el encuentro sexual se llega a la verdad sobre el contexto, de manera que el erotismo es la vía de conocimiento;
- D. el erotismo y a su vez la sexualidad posible dentro del texto se relaciona absolutamente con la muerte, ya que unas prácticas sexuales dolorosas (penetración anal) y el inútil derrame del esperma, dan cuenta de la esterilidad y de la incapacidad de crear vida en un contexto en el que de por sí no hay posibilidades de vivir, en el que la muerte resulta la regla y no la excepción y en el que el miedo de ser el próximo es lo único que afirma la existencia;
- E. la sexualidad es violenta porque se da en un contexto violento, en medio de una guerra, lo que remite indudablemente a la imposibilidad de establecer lazos

afectivos sanos en medio de un conflicto bélico, cuyos habitantes son huérfanos sociales.

La mortífera ruta erótica en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo”

En la búsqueda del amigo difunto el narrador-personaje se encuentra a sí mismo, pero para ello ha debido primero seguir el mismo camino erótico-sexual que llevó a Paco a la muerte, acaso porque hubiera sido ese su destino si se hubiera quedado, o bien porque, aunque se haya marchado, no le queda más a los hombres de esa patria que revolcarse en la violencia atroz que los marcó para siempre. Lo cierto es que en este cuento el erotismo y la sexualidad se relacionan con una indiscriminada violencia que implica la muerte. En este apartado se examina dicha relación.

Hallar a la mujer es hallar la verdad

El motivo del viaje del narrador-protagonista es, en un principio, esclarecer los hechos con respecto al asesinato de Francisco Olmedo; para ello se encuentra con distintos amigos del pasado, quienes aportan en su búsqueda de distintas maneras. Los hombres (Moncho y el Chino) más que hablar sobre lo ocurrido con Paco, lo llevan a los mismos sitios en los que este estuvo e incluso con las mismas personas. En ese sentido, cumplen con la función de guías. Las mujeres, por su parte mediante sus distintas versiones de lo ocurrido a Olmedo revelan la verdad sobre su muerte; no obstante, ellas no dejan ver esa verdad si no media antes alguna clase de relación sexual.

Ya desde el principio de su viaje se entera el narrador-personaje de que se asocia el asesinato de su amigo de juventud con una mujer, Mercedes: “ahora se [le] abría sin vacilaciones otra verdad, desparrada como esa mujer que había sido la clave de todo”

(Castellanos, Variaciones 13). Por eso, a partir de ese momento, la búsqueda del narrador-personaje por conocer lo ocurrido con Paco se convierte en la búsqueda de Mercedes, y queda asentada la relación existente entre la mujer y la verdad sobre el crimen. Sin embargo, a lo largo de la travesía del narrador-personaje se descubre que el encuentro con Mercedes es apenas un escalón más para hallar la verdad que desea encontrar el viajero, porque esta se construye a partir de tres mujeres: Margarita, Mercedes y Raquel.

Las anteriores consideraciones permiten trazar la ruta seguida por el narrador-personaje en dos vertientes: la de la acción y la de la información recopilada para esclarecer la verdad.

El camino de la muerte

Guiado por Moncho y por El Chino, el narrador-personaje emprende el mismo camino que tiempo atrás llevó a Paco a la muerte: visita los mismos sitios, coincide con las mismas personas e incluso adquiere el mismo comportamiento sexual que su amigo.

Inicio de la ruta

El barrio del muerto: lo primero que hace el narrador-personaje para investigar el asesinato de Francisco Olmedo es trasladarse a su barrio playero. Este constituye el primer paso de su ruta, pues parece tener claro que para esclarecer los hechos debe insertarse en el mundo del muerto y pisar sus mismas huellas. Recorrer las mismas calles, restaurantes, casas y burdeles es fundamental.

El burdel

En compañía de Moncho el narrador-personaje asiste al mismo burdel en el que tiempo atrás trabajó Mercedes, también fue allí donde Paco la conoció. En ese sentido este constituye un lugar clave para la investigación puesto que es el inicio de la misma ruta sexual seguida por Olmedo. En ese lugar el narrador-personaje revive y reinicia la historia del muerto, pues fue en ese mismo ambiente, con el mismo amigo y entre las mismas mujeres que se enamoró Paco de Mercedes, mujer a quien todos culpan de la muerte de aquel.

El motel

Tras conocer a dos prostitutas en el burdel, Moncho y el narrador-personaje se van al mismo motel donde estuvieron Mercedes y Paco la noche que se conocieron. Allí el narrador-personaje tiene sexo con una de ellas, sin embargo, no deja de pensar en Mercedes, incluso es allí donde admite que debe penetrarla para entender lo ocurrido.

El barrio bajo

El hombre repite el descenso que hizo Paco, quien tras conocer a Mercedes en el burdel desciende de su “barrio clasemediero” al barrio bajo, tras su encuentro sexual. Entonces describe el lugar en el que habitaba Ezequiel, personaje que supuestamente incitaba a Paco a robar para cumplir con los caprichos de Mercedes.

Es importante tomar en cuenta que al enamorarse de una prostituta y caer entonces en los barrios bajos, Paco deja de formar parte de su estrato social, por ello ser parte del mundo de la prostitución y la delincuencia constituye una traición a los valores de la gente de su clase, quizás por ello todos le guardan rencor al muerto y su asesinato nunca se resolvió.

El aeropuerto o la diferencia con el muerto

El único lugar distinto al que asiste el narrador-personaje es el aeropuerto, en el que toma el medio de transporte que lo saca para siempre del mundo de Paco. Este hecho llama la atención porque se ha visto a lo largo de este análisis que Paco y el narrador-personaje conforman un doble, puesto que ambos son unos traidores (apátridas) y realizan las mismas acciones, por lo tanto lo que fue de Paco es lo que habría sido del viajero si se hubiera quedado, y viceversa. No obstante, el amigo se salva al contar con un objeto de oro, lo que delata su pertenencia a otro reino muy distinto al de Paco y sus antiguos conocidos.

Tras haber delimitado la ruta erótico-sexual seguida por el viajero, es importante establecer también qué tipo de erotismo es el que vivió.

Los signos de la violencia

El sexismo

Cuando se describe a una mujer del país de procedencia del narrador-protagonista, dicha descripción se basa en sus partes eróticas; sobre Margarita afirma el viajero: “su muslo blanco, macizo, como de marfil, se insinuó cuando ella se reacomodaba en la silla. Yo había abierto esas piernas demasiado tiempo atrás” (Castellanos, Variaciones 18) y sobre Mercedes dice Moncho: “Buena nalga...Le encantaba mamar verga y que se la metieran por el culo” (Castellanos, Variaciones 28), mientras que de las prostitutas se resalta el cabello, la cintura y el ombligo (Castellanos, Variaciones 29).

Al describir a las mujeres en términos erótico-sexuales desde la mirada masculina, se les otorga la única función de complacer a los hombres, lo que las coloca en una posición inferior a la de estos últimos. A lo anterior debe agregarse que siempre que se habla de una

mujer, se hace en un intento de comercialización a partir de su cuerpo: “a ver, mamaítas, párense aquí abajo de este foco, en la tarima, para que el señor se las puede apreciar” (Castellanos, Variaciones 28).

A diferencia de las descripciones físicas y comercializadas de la mujer, el hombre se describe a partir de su poder adquisitivo, como es el caso de Moncho “no un parroquiano más, sino Moncho, el gordo del billete seguro y dadivoso” (Castellanos, Variaciones 26) de quien en reiteradas ocasiones se resalta que es quien invita, tanto a las prostitutas como a la comida, las bebidas e incluso el motel.

Lo anterior revela que las relaciones entre los personajes se construyen según el orden jerárquico sujeto-hombre / objeto-mujer, a partir del cual tienen los hombres el poder de comprar a las mujeres, lo que convierte a estas últimas en cosas.

Además de la cosificación, llama la atención que las mujeres en este texto no son cualquier cosa, sino que son cosas comestibles, de manera que el sexo y la comida se relacionan. Las mujeres, en especial aquellas que se desenvuelven en el mundo de Mercedes, son un producto para la ingesta, como se observa en las siguientes citas: “si alguna se [le] antojaba...esta noche él invitaba” (Castellanos, Variaciones 27) “miró con desgano a la chica que bailaba y se sobó con ambas manos la barriga” (Castellanos, Variaciones 29).

Encontrarse a merced del que tiene el poder para comer, beber y comprarlas, saciando entonces las más elementales necesidades, resalta la violencia de las relaciones interpersonales posibles entre las mujeres y hombres de ese lugar. La bestialización y la degradación de la condición humana no dan cabida más que a un erotismo salvaje, marcado

por la violencia, ya no solo simbólica, como es el caso de la cosificación y la comercialización de la mujer recién explicado, sino también la violencia física.

El erotismo violento: la única relación posible

Dentro del texto el erotismo es el modo violento en que se relacionan hombres y mujeres. De esta manera las imágenes del erotismo a lo largo de la historia son excesivas e inevitablemente implican dolor.

A. El falo gigantesco: mientras que se encuentran en el motel, Moncho, el narrador-personaje, Yuri y Camila (prostitutas) observan una película pornográfica de la que resaltan el tamaño gigante del pene de uno de los actores. Esta imagen se construye a partir del exceso, y representa nuevamente el poder masculino sobre el femenino, pues el falo es el órgano con el que penetra el hombre a la mujer y ejerce (en este caso) su dominio; al exponer un pene gigante se expone la supremacía del hombre sobre la mujer;

B. El baile erótico: cuando está en el burdel el narrador-personaje describe el baile erótico de una de las prostitutas, la cual termina totalmente desnuda y restregándose unas bragas “entre las piernas, como si fueran un pene largo y delgado sobre el que se columpiaba” (Castellanos, Variaciones 29). Esta imagen alude a la violencia sexual de la que se habló anteriormente, a partir de la cual se describe tanto a hombres como a mujeres en términos de órganos sexuales, pues en este relato el sexo es un instrumento para dañar. Por otra parte, la imagen del pene alargado cumple con la misma función que la imagen del pene gigante, exponer la supremacía masculina sobre la mujer;

C. Las paredes desgarradas del ano de Mercedes: esta imagen es creada por el narrador para, según él, entender por qué Paco se enamoró de Mercedes y evidentemente alude a una

práctica sexual dolorosa en tanto que implica un desgarramiento. Esta es, por mucho, la más clara de las pruebas de la analogía relaciones erótico-sexuales = relaciones sociales, puesto que expone de manera cruda la violencia que existe en cualquier tipo de relación existente dentro de dicho ambiente;

D. el cadáver castrado de Paco: la diferencia entre el cuerpo de Paco y los mil cadáveres que aparecían siempre mutilados en aquella época, es que el de dicho personaje estaba castrado. Cortarle el pene, órgano mediante el cual había ejercido prácticas eróticas a partir de las cuales supera el aislamiento y halla la pertenencia, es arrebatarle dicha pertenencia. Además, castrarlo significa que al personaje se le quita la supremacía simbólica del falo;

E. los muslos femeninos: los muslos femeninos vienen siendo la antesala de la vagina, por lo que se puede decir que representan las puertas del mundo sexual femenino, de allí que dichas partes corporales se eroticen a lo largo de todo el texto.

Los anteriores elementos aluden al ejercicio de la violencia corporal mediante la sexualidad. Los cuerpos, que conforman parte de la identidad de las personas, son desgarrados y mutilados en lo referente a los órganos sexuales. Este violento ejercicio de la sexualidad conlleva a la muerte, al dolor y al desapego, al contrario de lo que las relaciones sexuales normalmente representan: unión, placer y vida. Dicha violencia sexual se relaciona al contexto violento en que se desarrollan las relaciones interpersonales y sociales.

El mundo de la prostitución: la negación de lo bello

Desde el momento en que el amigo investigador se anima a descubrir todo lo relacionado con la mujer que ha causado la muerte de Paco, descubre también el mundo de la prostitución, práctica que despoja al erotismo de lo sublime, lo puro y lo bello para otorgarle la facultad de manchar, degradar y profanar lo sagrado, acto violento en sí mismo.

Al negarse a seguir el juego de la conquista, las prostitutas llevan el erotismo a la obscenidad: no oponen resistencia a la hora de efectuar el acto sexual y así no existen límites que traspasar. Mercedes y las otras prostitutas se burlan de los límites sociales, los tabúes y la etiqueta. Dentro del burdel y de las habitaciones de los moteles cambia el orden social establecido: las prostitutas venden lo sagrado, rebajan lo sublime y hacen del erotismo un negocio.

Al carecer de límites que traspasar en las relaciones eróticas con prostitutas solo queda espacio para la mancha y la degradación llevada a cabo mediante la fealdad de los órganos sexuales y lo vulgar del sexo escarnecedor, lo que explica la intención animalesca de cada encuentro. Cuando Moncho “invita” al narrador personaje a estar con la prostituta, es claro en que se trata únicamente de la carne y de seguir “el juego de los siglos, en el que millones de espermatozoides se entusiasmaban hasta el delirio ante la proximidad de una competencia en la que no hay ganador, sustento de la muerte, del vacío y del sinsentido del universo” (Castellanos, Variaciones 39).

Al buscar la verdad sobre el asesinato de Paco, el narrador-personaje desciende al igual que este al mundo degradado que la prostitución ofrece, en el que la violencia simbólica y física hacen del erotismo una práctica perversa, obscena y sucia, al punto de la

bestialización, puesto que es el instinto animal lo que marca el ritmo en esa patria violenta, en la que las relaciones erótico-sexuales y sociales están mediadas por la violencia.

Hurgar en la historia del difunto Paco es penetrar el reino de la muerte, el erotismo lejos de significar vida, goce y esperanza, es dentro de este texto un mecanismo violento a partir del cual se comprueba día a día la decadencia de los seres que en él habitan y la inevitable muerte como único destino.

El encuentro con la musa: la ruta de la verdad

A lo largo de la historia, la mujer ha sido considerada el símbolo del erotismo; de hecho, es ella quien socialmente debe negarse a los hombres, los cuales, al saberla imposible, acudirían entonces a un sinfín de estratagemas para conquistarla. Esta es la acción que, en términos de Lo Duca, mantiene el erotismo a flote.

Por lo anterior, es sumamente importante llamar la atención sobre el hecho de que son las mujeres erotizadas a lo largo del texto el hilo que ata todos los cabos sobre la investigación de la muerte, como se observa a continuación, pues parece haber entonces una relación entre el sexo y la información sobre la ruta que se seguirá. Para que se le indique el camino, el viajero debe haber sucumbido al encuentro sexual. En ese sentido las mujeres juegan dentro del relato el rol de las sirenas, que encantan a los hombres y los arrastran al fondo del mar, tal como el narrador-personaje quien inicia su travesía entre las olas y se encuentra con una serie de musas que lo conducen paulatinamente a una espiral descendente.

Margarita: el inicio del descenso

Margarita es la primera de las mujeres con las que el viajero se entrevista para saber lo ocurrido con Paco. Ella es la hermana del difunto, pero cuenta también con otra particularidad, tuvo relaciones sexuales con el narrador-personaje, tal como él mismo lo afirma: “Yo había abierto esas piernas demasiado tiempo atrás, imberbe, urgido de experiencia, torpe, ansioso” (Castellanos, Variaciones 18). Evidentemente dicho encuentro constituye la iniciación sexual del narrador-personaje.

Durante su entrevista, Margarita reconstruye la personalidad de Paco y la historia de su decadencia hasta el asesinato. En ese sentido es la primera que presenta ante el viajero la ruta que debe seguir para hallar la verdad.

Por lo tanto, Margarita no solo inicia al personaje en lo que a la sexualidad respecta sino también en su descenso al mundo de muerte del que no logró sobrevivir el amigo de infancia.

Por otra parte, además de indicar el camino al viajero, le recrimina indirectamente el destino final de su hermano, pues ambos, Paco y el viajero, han cometido la misma falta, traición: el primero por haberse ido y el segundo por el simple hecho de desearlo: “Era un apátrida...soñaba con irse del país. Le parecía una burla del destino haber nacido en este país refundido. Hubiera querido nacer en Europa, en Estados Unidos” (Castellanos, Variaciones 21).

Si se toman en cuenta las consideraciones establecidas en el capítulo anterior, se observa que Margarita cumple también con el rol de la bruja puesto que, a pesar de no interrogarlo, es quien señala, precisamente al inicio de su camino, su no-pertenencia al

espacio que pretende penetrar por lo que no tiene derecho a la verdad sobre su amigo o su patria, por el contrario es necesario ante él “reconstruir una imagen que desconcertara al amigo desterrado desde hacía tanto...a quien le costaría comprender las cosas espeluznantes que este país hizo con sus hombres” (Castellanos, Variaciones 18).

El narrador-personaje es entonces un traidor, que no por haberse ido se liberaría de la condena que viven los hombres de su patria, pues él también debía expiar su culpa, quizás por ello sigue el mismo camino del difunto.

Mercedes: la bruja-sirena

Mercedes es representada desde el principio del relato como una “embruadora de hombres”. Todos los personajes entrevistados coinciden en que Mercedes es una mujer peculiar, pues “ella sencillamente lo embrujó, tremenda, la seducción absoluta” (Castellanos, Variaciones: 29) y, según el Chino, Mercedes provoca a todos los hombres. El atractivo de Mercedes es su hechizo más potente; a partir de su cuerpo y sus habilidades sexuales encanta a los hombres, hasta el punto de llevarlos a la muerte; por ello no en vano agrega el Chino: “mujeres así son peligrosas” (Castellanos, Variaciones 36).

Además de las alusiones literales al rol de bruja que se le asigna a Mercedes, es importante llamar la atención sobre sus características animales, pues ese tipo de rasgos se han asociado siempre precisamente a las brujas. Por su parte el narrador-personaje la describe como una mujer de “dientes caballunos” a quien habría que encerrar en un círculo, pues es “la única celda para cierto tipo de brujas” (Castellanos, Variaciones 44).

Evidentemente, lo anterior coincide con el papel de guardián o dueña del reino de la muerte que en el primer capítulo se ha otorgado a Mercedes. Si Margarita es la bruja que

inicia al viajero en el mundo de la muerte, Mercedes lo mantiene en él mediante su encanto, pues desde que se entera de su existencia se obsesiona, tal como lo afirma Moncho: “Ya ves. Estás obsesionado. Has de querer cogértela” (Castellanos, Variaciones 40)

El encuentro con Mercedes representa, más que cualquier otro encuentro, el descenso absoluto, pues penetrarla sería “como transgredir el umbral de la tragedia, sin lupa, a cuerpo desnudo y chorreante: su piel olería a perversión, la fragancia del peligro y el sexo” (Castellanos, Variaciones 40). En ese sentido, equivale a hundirse en la atroz verdad sobre el asesinato irresuelto, o batirse en un duelo sexual con la muerte misma, sin esperanzas de salir vencedor, pues queda claro que Mercedes es la perdición de los hombres y la culpable del asesinato de Paco.

Por otra parte, también cumple Mercedes con el rol de “Eva”: al igual que este personaje bíblico incita a Adán a pecar, Mercedes incita a Francisco Olmedo a ir en contra de los valores de su condición social clasemediera para bajar a la marginalidad. Esto lo convierte en un traidor para los suyos y por ende en un desterrado.

Raquel o el cadáver de frente

La última mujer con la que se encuentra el narrador-personaje es Raquel, una vieja prostituta, quien es la única que revela la verdad sobre el asesinato de Francisco Olmedo sin que haya sexo de por medio. Dicho personaje se encuentra en los barrios que habían sido bombardeados durante la guerra civil, “sentada entre sus despojos” (Castellanos, Variaciones: 55), desde los cuales ella misma afirma que antes “no era esta piltrafa, este cuero demacrado” (Castellanos, Variaciones 56)

A diferencia de los encuentros anteriores en los que los cuerpos invitan al deseo (Margarita, Mercedes), el cuerpo de Raquel está desgastado y no inspira ninguna pasión; sin embargo, es la única que dice datos verídicos y claros sobre el tiempo del asesinato, por ejemplo, la información sobre el asesinato de Monseñor Romero, que ocurrió justo cuando ocurrió el de Paco, lo que hace de su versión la verdadera, y quizás la que no se desea saber, la que los demás pretendían ignorar.

El erotismo refleja y revela una horrible verdad bélica

Tanto el espacio en el que se encuentra como su descripción, posición y función dentro del relato hacen del personaje de Raquel la representación de la horrorosa verdad: ya no tiene los pechos erguidos ni las carnes macizas (Castellanos, Variaciones 56), sino arrugas y un cuerpo demacrado, lo que alude al desgaste y las irrevocables consecuencias de la guerra civil. Raquel es, al igual que el difunto y el resto del pueblo salvadoreño, un cadáver mutilado por la violencia atroz. Es un personaje aislado, que al igual que la verdad se trató de ocultar mediante adornos fantasiosos como la invención del personaje de Mercedes y, sin embargo, al final aparece para desmentir las ficciones, porque el mundo al que pertenece el viajero no está para falsas historias eróticas, pues de él no queda más que el horror de la muerte.

El encuentro con Raquel implica mirar la verdad tal cual es: un cuerpo demacrado, un despojo producto de la guerra “que todo lo pudrió” (Castellanos, Variaciones 56). Quizás por ello no la desea el viajero y no debe hacer nada para obtenerla

El erotismo a lo largo del texto está contaminado de violencia física, social e incluso de género, lo que se debe específicamente a la realidad atroz en la que se desarrollan los hechos, de modo que el erotismo es violento puesto que es un espejo de la violencia social de El Salvador durante la guerra civil; los personajes, sus cuerpos, sus relaciones e incluso su memoria están mutilados, desgarrados y marcados para siempre por la guerra.

Erotismo: la muerte de las barreras

En primer lugar hay que tomar en cuenta que Paco pertenece a la clase media y por lo tanto estaba destinado a “ser un hombre decente, a casarse, a tener hijos, estudiar una profesión que le permitiera superarse” (Castellanos, Variaciones 22). Por lo tanto, conocer a Mercedes resulta una violación a su posición social, puesto que el solo hecho de enamorarse de ella implica decadencia, ya que ella pertenece al más bajo de los eslabones sociales.

Si bien es cierto el amor no es necesariamente erótico, el que siente Paco por Mercedes sí lo es, puesto que su relación inicia precisamente en un contexto erótico: asegura Moncho “le advertí que se trataba de dos putías finas, que él escogiera, celebrábamos su cumpleaños. Y acabó de novio” (Castellanos, Variaciones 29). Además, según Mercedes ellos se enamoraron después de conocerse, lo que implica que su relación va más allá del sexo.

Descender en la escala social es, según los amigos “clasemedieros” de Paco, la razón de que ingresara este en un mundo bajo que lo lleva a la muerte. Evidentemente estos no apoyan la decisión de Paco e incluso el tema se vuelve tabú para la familia del difunto.

En este punto cabe recordar lo que exponía Lo Duca sobre el tabú y su relación con los límites que se quebrantan a partir del erotismo. Según él, dichos límites van a depender precisamente de lo que cierta sociedad considere prohibido (tabú), correcto o incorrecto. Dentro del círculo social de Paco enamorarse de una mujer como Mercedes constituía una ofensa, pues existe una enorme barrera que separa ambos grupos sociales, barrera que, en nombre del erotismo, Paco derriba al involucrarse ya no solo sexualmente sino también emocionalmente con una prostituta.

Al cometer dicha falta en contra de la sociedad a la que pertenece, Paco amenaza el orden social imperante, pues hombres y mujeres no son otra cosa que mercancía, son objetos que se utilizan violentamente para satisfacer una necesidad corporal y no para establecer una relación integral. Así, en dicho espacio no hay cabida para una interacción amorosa completa.

Evidentemente el erotismo conlleva a la relación sexual entre Mercedes y Paco, y mediante esa unión Paco desafía el sistema del que forma parte, a través de su cuerpo se rebela contra la opresión y la orfandad a la que estaba destinado.

Además de derrocar por y mediante el erotismo los límites que lo regían, a través de la unión erótico sexual con Mercedes, Paco logra pertenecer al mundo del que esta proviene. Según el testimonio de su hermana, él era un hombre aislado emocionalmente de su círculo social, por lo que “soñaba con irse del país” (Castellanos, Variaciones 20); al enamorarse de Mercedes, es cierto que pierde el mundo al que pertenecía, pero gana otro del que sí se siente parte al que sí siente pertenecer; mantener relaciones sexuales con

Mercedes y practicar con ella “el erotismo de los corazones”, supera el aislamiento que lo caracterizaba y, antes de morir, logra sentirse uno con ella, es decir, un ser continuo.

En síntesis, mediante el erotismo en este texto se rompen tres barreras: las físicas, las sociales y las emocionales. No obstante, el erotismo se relaciona enteramente con la violencia al punto de la degeneración, como se expone a continuación.

Por último, hay que tomar en cuenta que al igual que en el texto anterior, el erotismo se relaciona en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” con el conocimiento, ya que solo mediante la vivencia de la ruta erótico-sexual transcurrida por el difunto, logra el narrador-personaje descifrar el misterio de la muerte de Paco; en este sentido el erotismo también rompe la barrera del secreto y revela la zozobra de una sociedad marcada por la violencia bélica, cuyas consecuencias son las ruinas sociales, emocionales y físicas.

Conclusiones

1. El erotismo se relaciona de manera directa con la muerte; al sumergirse en este el narrador-personaje empieza la misma espiral descendente que llevó a Paco a morir.
2. El erotismo cumple con dos funciones: la primera es de transgresión, en tanto que a partir de este se rompen tres barreras de la sociedad imperante: las físicas, sociales y las emocionales; la segunda es de conocimiento, debido a que el erotismo es la herramienta mediante la cual se obtiene información verdadera sobre el asesinato de Francisco Olmedo. El erotismo es violento porque es expresión y evidencia una realidad aún más violenta: la de la guerra civil.

3. El erotismo actúa dentro del texto como una enredadera de perdición, la cual sin embargo es necesaria para comprender la muerte, misterio sobre el que gira la trama en cuestión.

El erotismo acabado en “La noche de los escritores asesinos”

En los relatos anteriores el erotismo cumple una triple función: la evasión, la transgresión y el conocimiento. A partir de la relación erótica, los protagonistas de cada uno de los cuentos logran tanto huir de su realidad como rebelarse contra esta y cambiar entonces el orden imperante, así como también conocer la verdad sobre ciertos crímenes ocurridos en el pasado. En este apartado corresponde analizar la significación que cumple el plano erótico en el texto “La noche de los escritores asesinos”, por lo que se procederá de la siguiente manera. En primer lugar, se exponen algunas inferencias del título, en un segundo momento se procede a poner de manifiesto la visión que tienen del sexo tanto Boris como Rossana, esto mediante el análisis de la supuesta vida sexual de cada uno de los personajes. Finalmente se explica el ciclo de violencia que caracteriza la relación erótica de los dos personajes y su significado; finalmente, se exponen las conclusiones de este apartado.

El preámbulo

El título “La noche de los escritores asesinos” contiene en sí mismo un elemento erótico por excelencia: la noche. Es ya sabido que es esa la hora de los amantes y sobre todo la del erotismo, ya que se presume que es durante la noche cuando se dan los encuentros erótico-sexuales, de allí la importancia de la noche de bodas de los novios e

incluso de esa creencia derivan expresiones tales como “dormir con alguien” para referirse a la práctica de relaciones sexuales.

Además, la noche es también el momento de la oscuridad, lo que le otorga un tinte de misterio y complicidad propios de la intimidad y por ende del erotismo. Es en la noche, cuando nadie ve lo que pasa, que acostumbran las personas hacer lo prohibido o lo que representa un tabú para el resto de la sociedad, tal como el sexo o el asesinato, ambos elementos relacionados desde el título.

Finalmente se relacionan el erotismo y la muerte al oficio de la escritura. Entonces en este capítulo se debe aclarar qué función cumple el erotismo con relación a la muerte y la escritura.

El asco del sexo o la visión de Rossana

Las primeras menciones del erotismo dentro del texto se hallan en el diario de Rossana, lo que confirma que, tal como se preveía en las inferencias del título, el sexo es considerado un tema tabú, puesto que se encuentra dentro de los secretos de la mujer.

El erotismo que se relaciona enteramente con el placer, el goce, el disfrute y en ocasiones con el amor, resulta para el personaje femenino una rutina del asco, una tortura y un motivo de odio, ya que, según ella, “aunque vivía con él, aunque tuviera que acostarse con él (lo cual me producía el asco más abominable que ser alguno pueda sufrir) ...Claro que me odiaba a mí misma, nunca me lo perdonaré” (Escudos 90).

Desde esta perspectiva se puede decir que para Rossana las relaciones íntimas cumplen la función contraria a lo que se supone que deben cumplir. Todo lo contrario de lo

amantes cuyo mayor deseo fundirse con y en el otro, la mujer en este caso no desea más que “dejarlo de una vez por todas” (Escudos 91) y, sin embargo, no puede.

Lo anterior permite algunas deducciones sobre el rol de la mujer en lo concerniente al erotismo. En primer lugar, se representa la sexualidad femenina como algo indeseado y carente de gozo, es como si entre líneas se insinuara que el sexo no es algo que brinde placer a las mujeres, muy por el contrario, causa repulsión y, sin embargo, sigue ocurriendo.

La posición de Rossana supone que la mujer ejerce un rol de pasividad y receptividad. El primero porque no lleva a cabo ni una sola acción para cumplir con su deseo: dejar al hombre. Mientras que el rol de receptividad se observa en la conducta nula durante el acto sexual indeseado, como se observa en el siguiente fragmento: “ella se dejaba hacer pero tenía los ojos abiertos y miraba al techo y su cuerpo estaba rígido como un cadáver” (Escudos 91). Evidentemente Rossana no consiente la relación sexual y sin embargo su cuerpo y hasta su conducta son receptivos a una vida sexual de la que no quiere formar parte.

Dicha pasividad y receptividad ante el agresor provocan en el personaje femenino la sensación de degradación, por lo que se puede asegurar que la sexualidad femenina representa dentro del texto un mecanismo de rebajamiento empleado por el hombre.

Siempre que no haya consentimiento para la realización de un acto sexual se habla de violencia, si no física sí emocional y sexual, por lo tanto se deduce también que para el personaje femenino las relaciones erótico-sexuales están regidas a partir de la violencia, violencia que pareciera admitir como lo natural dentro de su relación íntima con su violador

en tanto que no se atreve a dejarlo, ya sea porque ha normalizado la agresión, porque le teme o porque simplemente se ha paralizado, lo cierto es que la violencia es parte de su intimidad.

Por su parte el odio, quizás producto de la violencia anteriormente descrita, crea en Rossana el deseo, así sea inconsciente, de desaparecer a su agresor, de modo que su relación se vuelve cada vez más peligrosa y violenta.

Finalmente, el asco provocado en Rossana a partir de las relaciones erótico-sexuales practicadas con el narrador-personaje establece una relación entre lo sexual con lo sucio, con lo putrefacto y el horror, en tanto que considera cualquier cosa relacionada con las relaciones sexuales que practica como algo que corrompe, rebaja y pudre, tal como se observa en los siguientes fragmentos: “me decía que ni posara mis ojos sobre ella y que nunca volviera siquiera a mencionar su nombre en mi podrida boca” (Escudos 93), “quiero nunca tener el recuerdo de su asqueroso rostro en mi cerebro. Pizarra limpia” (Escudos 93) y con respecto a su diario afirma que allí “no quería manchar mis páginas mencionando su nombre ni su persona” (Escudos 90). El asco es apenas una reacción normal de una persona que ha sufrido cualquier tipo de abuso por parte de alguien, la sensación se relaciona con el horror ante lo acontecido, con la ansiedad ante lo inevitable y con el estrés postraumático.

En síntesis, según su concepción de las relaciones sexuales y su historial íntima con el personaje masculino, desde la perspectiva de Rossana el plano del erotismo en su vida se ha visto envuelto en la violencia, la degradación, la pasividad y el sometimiento, por lo que lejos de significar algún tipo de placer o goce, el erotismo significa dolor, castigo y tortura.

El sexo fuerte

El narrador-personaje expresa desde el principio estar enamorado de Rossana, sin embargo, esta no parece ser una mujer normal sino una “súper mujer” según sus descripciones, pues según él “era auténticamente humilde, ingenua, romántica, leal, noble, todo lo que te puedes imaginar que es una heroína de cine... ella sería una excelente santa” (Escudos 88-89). Evidentemente las anteriores descripciones corresponden a una idealización, puesto que según él “Siempre estuve enamorado de ella” (Escudos 102). Lo que se manifiesta entonces es lo que se conoce como el erotismo de los corazones según Bataille, pues ella es distinta a las otras mujeres con las que podía y le nacía llevar a cabo las más perversas fantasías sexuales, pues con Rossana lo único “que le inspiraba ese cuerpecito, era tomarla por la mano, darle un suavísimo beso de buenas noches en la frente y arroparla bien para que no se refriera” (Escudos 103).

Boris realiza una importante distinción entre la mujer amada y las otras, haciendo de la primera una santa a la que coloca en un pedestal, quizás por ello, si bien no la desea sexualmente, afirma que ninguna le llega ni a los pies. Lo anterior apunta hacia la dicotomía entre la mujer santa /la mujer cualquiera, que es el ideal romántico y machista de muchos hombres quienes asignan a las mujeres diferentes roles a cumplir dentro de su vida. Así la novia (en este caso la amada) es la pura, sumisa y fiel mientras que las otras son valoradas únicamente a partir de su sexualidad. Esta división no solo evidencia a la mujer como un objeto sexualizado por el hombre, sino que también muestra su posición jerárquica sobre la mujer en tanto que es él quien determina los roles de vida de las mujeres según sus intereses, mientras que esta no puede más que aceptar.

Entonces se puede decir que el erotismo presente en el narrador-personaje está parcializado por los prejuicios machistas de la mujer objeto frente a la mujer sumisa, ambos casos en los que la mujer se ve degradada y nunca es tomada como sujeto capaz de decidir o disfrutar sobre su sexualidad.

Las anteriores afirmaciones muestran que Boris se considera superior a las mujeres, a quienes en lo que se refiere al sexo, considera de su propiedad, de allí que sienta como una afrenta y algo intolerable que se le resistan, de allí su indignación en las siguientes frases: “Se atrevió a dejarme (Escudos 92), “un par de veces hasta tuve que pegarle para poder tener sexo con ella, ¡Qué se creía! ¡Que iba a negármelo así no más siendo yo un hombre!, “ella era mi mujer, únicamente mi mujer” (Escudos 92).

De acuerdo con estas frases el narrador-personaje ve en las relaciones íntimas con Rossana una oportunidad de posesión, de modo que las relaciones sexuales se convierten en la manera más genuina y palpable de hacerla suya, así sea de manera violenta. En este punto se revela que, desde su perspectiva, la sexualidad y el erotismo son herramientas para someter a las mujeres, pues se siente con derecho sobre ellas. Si bien es cierto el deseo de poseer a la otra persona es propio del erotismo, se necesita también que la otra persona sea concebida como un sujeto y no un objeto, lo que no ocurre en este caso provocando entonces que la violencia ya no corresponda únicamente a la muerte de la individualidad de cada amante, sino a la muerte de la dignidad del otro, al final de la libertad y al horror de quien es anulado cual ser humano. El erotismo desde esta perspectiva no es romántico sino atroz y crudo.

Los juegos de poder que forman parte de las relaciones eróticas establecidas por el narrador-personaje dan cuenta de la violencia de las relaciones íntimas en general. En

conclusión, desde la perspectiva del personaje masculino la sexualidad es unilateral y solo puede ejercer de manera violenta en contra de la mujer y no con ella. Del supuesto erotismo de los corazones no queda nada, pues para Boris el erotismo no tiene nada que ver con el amor sino con el poder y con la posesión.

El erotismo es violento en tanto que aspira a la posesión mas no a la unión, en tanto que infunde asco y no placer y finalmente dirige al odio y no al amor. De este modo las relaciones sexuales son violentas lo mismo que las relaciones íntimas.

Finalmente cabe resaltar que, en ambas concepciones del erotismo, este tiene que ver con la violencia, lo que coloca el mundo masculino sobre el femenino reiterando el sexismo propio de muchas sociedades, la cosificación sobre todo de las mujeres y la vivencia de las relaciones sexuales como un privilegio de los hombres y una prohibición con consecuencias culposas para las mujeres.

El ciclo violento

Boris y Rossana sucumben en un turbulento ciclo en cuyas estaciones aumenta la violencia. Se manifiesta en las ofensas, las mentiras, los sabotajes, los golpes, las violaciones y la muerte. Este recorrido es el que se describirá a continuación.

La negación del mundo erótico lo bestializa

“Todo pasó porque no me dejaba tocarla, porque yo comenzaba a tocarla, a besarla, a querer...bueno, tú sabes, y ella se dejaba hacer, pero tenía los ojos abiertos y miraba al techo y su cuerpo estaba rígido...” (Escudos 91). La anterior frase marca el inicio del conflicto como el mismo narrador-personaje le indica, la resistencia de Rossana lo ofende, lo que hace que actúe de manera violenta al punto de golpearla. Si bien es hasta este punto en el que la violencia se manifiesta explícitamente, todo parece indicar que el acto sexual

ha resultado desde siempre un acto violento en contra de Rossana. Es ese punto en el que queda claro los roles de género que imperan a lo largo de la trama, así como el sexismo creciente a lo largo de esta.

La existencia de roles de género representa la mayor de las problemáticas para Rossana en tanto que le niega autonomía, ya que desde la jerarquía en la que se encuentra tiene prohibido dejar al hombre e incluso negarle su cuerpo. El ejercicio de su libertad supone el inicio de una guerra a muerte contra el amante-dueño que ha resultado ser Boris.

Por otra parte, la anterior cita recuerda mucho la imagen de los muertos; “con los ojos abiertos y el cuerpo rígido es que se encuentran los humanos tras la muerte, por lo tanto, se puede deducir que para Rossana el acto sexual representaba la muerte misma, o al menos le inspira el deseo de morir.

La negación a las fantasías eróticas del hombre resulta, literalmente, entregar la vida o peor aún tener que pelear por esta, porque a partir de ese momento el agresor implementará más medidas violentas para poseer (seguir sintiéndose dueño) a la mujer y todo lo relacionado con ella.

En este punto cabe llamar la atención sobre la presencia del erotismo en el proceder del narrador-personaje, puesto que lo mueve el deseo de hacer suya a la mujer, y ya se ha visto que para apropiarse del otro existen dos formas infalibles: mediante las relaciones sexuales y mediante el asesinato (esta última implica la posesión total y eterna), puesto que literalmente se adueña de la vida de alguien al punto de ser quien decide cuándo ha de morir o hasta cuándo puede vivir. Al perder la primera forma de dominio, la segunda parece ser la única solución, aunque no llegue a esta conclusión el narrador inmediatamente

sino de manera gradual. A partir de la negación sexual empieza el narrador-personaje a buscar nuevos mecanismos de control, los que representan diferentes pasos del ciclo de violencia.

La cadena erótica violenta

Invasión de la privacidad: Boris roba el diario íntimo de Rossana como un mecanismo de control, una forma de humillación y más importante aún es que lo roba para conocer todo sobre ella; según él “era más emocionante saber los secretos de otra persona, de ella, precisamente de ella. Hurgar en sus gavetas, en sus rincones, en sus más íntimos y sucios secretos” (Escudos 90), “hacerlo era una manera de burlarme de ella” (Escudos 90).

Al tener conocimiento de sus pensamientos, sentimientos y secretos, la conoce sin que ella así lo desee, lo que obviamente equivale a una violación.

El erotismo rudo

Los golpes son tanto un indicio de la pérdida de control sobre su objeto de deseo como un despliegue de masculinidad tóxica, puesto que ya en una de las citas aquí expuestas queda claro que los golpes se deben a que, desde la lógica del narrador-personaje, que una mujer se le niegue sexualmente le hace menos hombre, y por eso la golpea, para demostrar que es “muy hombre” y para continuar dominando a Rossana.

Ante la negativa de Rossana el narrador-personaje la golpea, lo que implica un salto del abuso emocional al abuso físico, con tal de poder cometer un abuso sexual. Esta cadena de hechos reafirma que la violencia va creciendo de forma gradual y que se representa en

diferentes formas. Además, reiteran el papel de abusador asignado a Boris por Rossana, quien explícitamente le teme, como se observa en el siguiente fragmento: “Comencé a tenerle miedo, mucho miedo. Tú sabes, esos amores obsesivos, cultivados enfermizamente durante años...” (Escudos 112).

El juego del odio

“A partir de entonces las cosas fueron más simples y claras: nos odiábamos... nos lanzábamos miradas llenas de desprecio, nos empujábamos por los pasillos fingiendo que eran “pequeños accidentes”” (Escudos 93). Tras terminar la relación, ambos deben seguir tratándose debido a que pertenecen al mismo grupo político, de manera que, lejos de manejar la ruptura de manera sana, sucumben a enfrentamientos emocionales y físicos. Claramente a pesar de la ruptura de la relación, hombre y mujer siguen ligados esta vez por el odio, lo que introduce mayor agresividad en su relación y, por ende, el crecimiento de la violencia, si no sexual sí emocional y física.

La utilización de los cuerpos en la búsqueda de la amada

Ante la vivencia del abuso, Rossana decide poner fin a todo mediante su renuncia a la organización; entonces, Boris inicia una especie de venganza tanto en su contra como en contra de otras mujeres a las que utiliza para saciar su deseo incumplido de poseer a Rossana, como lo admite en distintas ocasiones: “Al comienzo todo fue un desquite muy grande, un desquite contra Rossana” (Escudos 96) por lo que seducía a mujeres para “vencerlas, usarlas y luego deshacerme de ellas” (Escudos 94). En este par de frases se observa nuevamente la presencia de lo erótico como un poder para dañar y violentar

nuevamente a Rossana, además de reafirmar la práctica de las relaciones sexuales como un mecanismo de dominación contra las mujeres.

Por otra parte, se reitera el papel de objeto asignado a las mujeres en tanto que se utilizan con tres propósitos: vengarse por el amor no correspondido, saciar el apetito sexual y repite la supremacía del hombre frente a la mujer; cual si fuera algo desechable, Boris quiere “deshacerse” de ellas, lo que les otorga la caracterización de desechos o basura. Esto sin tomar en cuenta que esta perspectiva del narrador subraya el erotismo como un campo de batalla en el que, lejos de haber amor, prevalece la guerra y, por ende, vencidos y vencedores, mas nunca amantes ni gozo.

Entre otras cosas, se establece además una comparación entre las mujeres y los animales de caza, ya que para describir el proceso de cortejo como una cacería: “Conocía a alguna y de inmediato comenzaba mi cacería...una farsa que a mí mismo me sorprendió” (Escudos 94). Este paralelismo, además de aseverar nuevamente la jerarquía hombre / mujer mediante la animalización de la mujer, lo hace mediante la caracterización hombre cazador/mujer cazada, lo que le otorga a los primeros facultades de fortaleza, poder y dominio, mientras que, por el contrario, a las mujeres se les representa como débiles, y dominadas.

Otro detalle que se visualiza en la anterior frase es la utilización del engaño a la hora de tratar a una mujer, para ello Boris afirma que “fui actor. Improvisé parlamentos, historias tristes y conmovedoras. Le prometí el mundo entero a tantas que Dios tendría que improvisar la creación de cientos de galaxias” (Escudos 96). El engaño es también una forma de agresión, además de proponer a las mujeres como carentes de inteligencia, de allí

que engañarlas sea tan fácil por parte de los hombres, quienes se plantean entonces como seres astutos.

Finalmente, llama la atención el hecho de que las otras mujeres sean valoradas por el narrador-personaje a partir de su cuerpo, como se observa a continuación: “Tuve mujeres que te pondrías verde de la envidia, mujeres exuberantes y voluptuosas, de pechos y ancas abundantes... No podía sentir ternura ni nada semejante por aquellas mujeres entre cuyos enormes senos yo enterraba el falo hasta venirme y untarles de semen...” (Escudos 103). La anterior descripción de las mujeres comprueba su sexualización a partir de la mirada del macho y afirma a su vez su papel de objeto al servicio del hombre, quien define y asigna su utilidad, como se comprueba en la descripción del cuadro erótico anteriormente expuesto en el que la mujer cumple con un rol de pasividad, mientras que el hombre es el sujeto activo, es quien hace y es quien disfruta del sexo.

La indiferencia en el reencuentro forzado

Al separarse, Rossana emprende su carrera de escritora; cuando Boris se entera se introduce también en ese mundo, de manera que se reencuentran gracias a la labor de espionaje realizada por el narrador-personaje. Sin embargo, al verse, ella lo trata de manera indiferente, al punto de hacer como si no existiera: “ella no lo mira, lo ignora. Pasa junto a él como si fuera de vidrio” (Escudos 108). Del mismo modo, la mujer evade cualquier situación que tenga que ver con aquel pasado e insisten en que con él “no hay nada de qué hablar” (Escudos 109). Esta situación altera al narrador personaje, puesto que evidencia que ya no solo perdió el dominio sexual sobre su víctima sino toda clase de relación con esta, lo que lo hace sentir desvalido y enojado.

La masturbación, un intento fallido

Ante la ausencia de contacto con Rossana y la esquiva actitud de ella hacia él se observa en la siguiente situación: “Boris se atreve a posar una mano sobre su espalda. Ella hace un gesto imperceptible, un movimiento hacia el lado opuesto de Boris, para quitarse aquella mano de encima” (Escudos 106). El hombre se pone más ansioso y su fantasía de tenerla se aviva, al punto de masturbarse: “era extraño, pero era generalmente al medio día que pensaba en ella, en su cuerpo y los pensamientos eran tan fuertes que me excitaba y tenía que masturbarme en el baño” (Escudos 114).

Evidentemente la masturbación conforma en esta trama una ilusión, una farsa que hace sentir al hombre, momentáneamente, que aún tiene el control de Rossana, que aún la posee, sin embargo este intento fallido no hace más que reiterarle su impotencia ante la situación. Al igual que en los otros cuentos, en el plano erótico la masturbación supone un modo de evasión de la realidad para crear otra verdad que permita sobrellevar las distintas situaciones vividas.

El sabotaje es otra forma de agresión en contra de Rossana, puesto que hace que ella pierda su trabajo. Además, la malinforma delante de los demás, lo que implica la destrucción moral de un individuo. Boris cuenta según una falsa versión los pormenores de su relación, lo que hace que la opinión pública esté a su favor.

El erotismo realizado

Tras quedarse sin armas de control, en cuanto el plano erótico, este empieza a maquinarse otra manera de poseer a Rossana, puesto que solo desea: “Matarla, destruirla, golpearla, escupirla, degradarla, hacer que todos aborrecieran de ella... echarle encima a los

escuadrones de la muerte, acorralarla, torturarla, arrancarle en pedacitos la carne, sacarle los ojos, oírle gritar, mear sobre su cara...” (Escudos 113).

Solo hay una cosa que un amante desea más que poseer el objeto de su amor y esta cosa es verlo destruido en caso de no ser correspondido. Ante la inminente decisión de Rossana de dejar a Boris, su renuncia a la organización y su definitiva indiferencia, el hombre decide vengarse y recuperar así su poder, con “el revólver en mi mano apuntándola, el revólver en mi mano poder absoluto del mundo” (Escudos 115). En medio de una discusión forcejean un rato y entonces dispara a Rossana. En este punto la más grande fantasía del narrador-personaje se cumple: poseer a Rossana, al fin la ha hecho suya y esta vez para siempre, o al menos así lo parece.

Poseer a la mujer es poseer los secretos

Rossana, la mujer de la información

Si bien es cierto que se ha hablado a lo largo de este escrito sobre la violencia que caracteriza la relación erótica de Boris y la protagonista, no se ha explicado aún el significado de dicha violencia, para ello se debe iniciar recalando la labor que cumplía Rossana dentro de la organización.

En palabras del narrador-personaje “era ella quien escribía las instrucciones que el comandante le enviaba a los presos políticos” (Escudos, 87). Esta cita plantea un escenario de guerra el cual, si bien es cierto no se toca de manera directa a lo largo del texto en realidad juega un rol trascendental dentro de este: deja entrever que lo que inocentemente parece un relato de amor va más allá de eso en tanto que expone una sociedad en guerra.

Más adelante se aclara que además Rosanna “se sentaba con un papelillo para enrollar cigarros y con infinita paciencia escribía con letra diminuta un informe político militar sobre la situación de la guerrilla” (Escudos 88). Ya desde este punto se observa que la participación del personaje femenino dentro de la guerrilla se relaciona con la información sobre los procesos bélicos vividos en el territorio.

La información secreta

A lo largo del texto se alude al misterio de la información que maneja Rossana o, al menos, a la confidencialidad de esta; los papelillos que escribía eran metidos dentro de la cárcel de manera ilícita dentro de un bolígrafo para los miembros de la organización que habían sido apresados (Escudos 88). Tan privada es esta información que el comandante le dio un escritorio “para que guardara los documentos y las instrucciones que él le asignaba” (Escudos 89). Además, también era ella quien guardaba “las claves, las frecuencias, los nombres y lugares secretos, las gavetas de aquel escritorio estaban llenas de secretos” (Escudos 89).

Tomando en cuenta lo anterior se deduce que Rossana sí tenía información sobre los movimientos de guerra, conocimiento al cual no podría acceder cualquiera. En este sentido Rossana es una especie de transmisora y guardiana de la información y, por ende, del conocimiento sobre el contexto político imperante.

Poseer a la mujer es poseer el conocimiento

Aclarada la relación entre Rossana y la información, se entiende que quizás la obsesión de Boris por Rossana, podría ser también no es otra que la obsesión por el conocimiento sobre una guerra de la que él formaba parte pero no sabía nada.

Si se toma en cuenta que el primer acercamiento real del narrador-personaje a Rossana es mediante la toma de su diario, se observa nuevamente la importancia de la información que ella maneja, él mismo admite que a partir de ese momento es un “ladrón de secretos” (Escudos 90) a partir de los cuales podía “dominarla a través del conocimiento de sus misterios” (Escudos 90). En este punto se destaca la da preponderancia nuevamente al conocimiento, el cual se obtiene a través de lo escrito, registro que pertenece a lo largo de la trama a Rossana, lo que reitera la teoría del deseo de posesión de la mujer como el deseo del conocimiento.

El conocimiento que tiene Rossana es el de una guerra que si bien es cierto no se menciona mucho en la trama, sí ha dejado secuelas en el narrador, como se observa cuando el hombre afirma que “siempre tenía guardado un revólver en la última gaveta del escritorio. Reflejos de mis días de guerrilla, qué quieres. Se acostumbra uno con un arma que ya no puedes hacer nada sin ella. Ese pedazo de metal es parte de tu cuerpo, es tu mano, tu compañera... (Escudos 107). Líneas más abajo el mismo Boris admite que esa costumbre quizás sea por paranoia y que solo siente la necesidad de hacerlo en su propio país.

Ya en este momento se puede afirmar que la búsqueda de la mujer y de la unión erótica dentro de este texto responde al igual que en los textos anteriores, a la búsqueda de la verdad sobre la guerra. El erotismo es fundamental porque por su medio se intenta

desnudar a la verdad, una verdad tan horrorosa como ese mismo erotismo que se da en “la noche de los escritores asesinos”. Desnudar y poseer a la mujer sería el sinónimo de desnudar y poseer los secretos de guerra.

Los secretos matan

Sin embargo al final del relato descubre el narrador-personaje que no puede matar la guerra, que esta siempre ha de volver desde su pasado para acabar con él una y otra vez, de allí que Rossana vuelva del pasado y finalmente lo asesine.

Conclusiones

- A. En “La noche de los escritores asesinos” el erotismo es violento sobre todo para las mujeres;
- B. porque la mujer representa el conocimiento sobre la guerra.
- C. dominar mediante el asesinato a la mujer es entonces dominar a la guerra misma
- D. el erotismo se presenta no como una relación de amor entre la pareja sino como una relación violenta o de dominio de la mujer porque significa la forma básica de relación en la sociedad.
- E. De la guerra nadie escapa y aún en el presente mata al narrador-personaje la guerra es una fatalidad que alcanza incluso el presente del protagonista.

**CAPÍTULO III:
LITERATURA DENTRO DE
LA LITERATURA**

En este capítulo se aborda el tema de la literatura dentro de los tres textos centroamericanos estudiados. Es importante porque en los tres aparece el fenómeno del texto en el texto y a la vez se alude directamente a la literatura, de manera que se da también la metaliteratura; averiguar la significación de la literatura dentro de los tres cuentos así como su significado es el objetivo de este capítulo.

La significación de la escritura en “La noche de los escritores asesinos”

La escritura juega un papel fundamental en el cuento “La noche de los escritores asesinos”; como se puede ver, ya desde el título se advierte su presencia dentro del texto. Por esa razón este apartado se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se realizan algunas inferencias sobre el título, en segundo lugar se exponen los diferentes factores con los que se relaciona la literatura en las cuatro historias que conforman el relato; en un tercer momento se alude al significado de esta dentro de cada una. Finalmente, tomando en cuenta lo anterior, se explica la significación de la literatura en “La noche de los escritores asesinos”.

Escritura y muerte unidas desde el inicio

El título “La noche de los escritores asesinos” establece desde el principio una posible relación entre escritura y muerte, de manera que lo primero que viene a la mente del lector es la existencia de uno o varios asesinatos.

Lo segundo es que el asesinato sería cometido por alguien dedicado al oficio de la escritura en una noche en especial. En este punto puede haber dudas sobre si esa noche es específicamente para escribir, para matar o quizás para ambas actividades.

Es importante hacer notar que, al igual que en los dos cuentos de Horacio Castellanos Moya analizados en el presente trabajo, el tiempo en el que ocurren los eventos es durante la noche, momento que, debido a la oscuridad, está relacionado con lo prohibido y lo que es considerado tabú por la sociedad, como el sexo y, en este caso, el asesinato.

En síntesis, el título propone la preponderancia de la escritura, a la vez que relaciona de manera concreta la literatura y la muerte; corroborar si estas hipótesis son acertadas es lo que se debe hacer a lo largo de este análisis de los espacios, acontecimientos, tiempo y personajes.

Historia 1: la analepsis es el ancla al pasado

En la primera historia del relato aparece un único espacio en el que solo se observa un hombre que intenta escribir una carta en una máquina mecánica marca Triumph a una persona del pasado. Esto se sabe porque de dicha persona solo tiene recuerdos y “la distancia entre el presente y los recuerdos le hace imposible definir el filo exacto de su nariz...” (Escudos 85). Ya desde este punto se establece una relación entre la escritura y el pasado, tanto por la antigüedad de la máquina de escribir como por el hecho de que la persona a quien desea el protagonista escribir la carta pertenece al pasado.

Es importante destacar que ese espacio se caracteriza por ser interior o cerrado y ya que en él se realiza únicamente la actividad de escribir, desde el primer momento se relaciona la escritura con el encierro.

El hecho de que únicamente aparezca la actividad de escribir, reafirma que esta ocupa un lugar primordial dentro del texto; al igual que la descripción del espacio, en la cual se menciona únicamente la máquina de escribir y una página blanca.

Más adelante, y ya con la excusa de la carta, el protagonista rebusca en su memoria de modo que “los ojos se le pierden en la oscuridad de los párpados cerrados donde intenta encontrar el rostro de la mujer” (Escudos 85). En este momento se revela que esa persona a la que el sujeto desea recordar es una mujer, lo que quiere decir que es ella el motivo de que escriba la carta a partir de la cual inicia su viaje. Esa carta es el puente del presente al pasado que ha de cruzar el hombre, es por ello que se puede afirmar que una analepsis es el anclaje al pasado y que en esta primera historia la literatura cumple la función de transportar al protagonista del ahora al ayer.

En ese sentido se puede decir que aunque el tiempo está en presente del indicativo, la escritura es un constante intento de volver al pretérito imperfecto. Mediante la escritura se logra dar tal paso, de modo que es a partir de los signos escritos que se distorsiona, no solo los límites espaciales sino también los temporales, como se puede ver desde la primera frase del texto: “AYER FUE JUEVES o viernes, no lo recuerda. Enciende el cigarro, lo pone sobre el cenicero. Repara en el borde blanquísimo de la página” (Escudos 85).

En lo que a los personajes respecta, esta primera historia revela una marcada presencia del código escrito en su vida; el hombre intenta de manera dificultosa escribir y cuando lo hace no viene nada más a su cabeza que el recuerdo de la mujer, lo que la liga ya desde el principio con la escritura.

Evidentemente existe una relación entre el ejercicio de la escritura y la distorsión del tiempo y el espacio, al punto que es solo mediante esta que logra el personaje desdoblarse en la carta que intentaba escribir y así reinsertarse en su pasado, como ocurre en la segunda historia.

El análisis de los espacios, acontecimientos, personajes y el tiempo presentes en esta primera historia corrobora la hipótesis de que la escritura es un aspecto preponderante en “La noches de los escritores asesinos”, a partir del cual logra el narrador-personaje volver al pasado que se intenta descifrar, entender o modificar, el cual tiene todo que ver con el código escrito. Todo parece indicar que para descifrar ese pasado requiere el narrador-personaje descifrar y dominar dicho código, el cual parece pertenecer a la mujer.

Historia 2: la escritura ¿cura o enfermedad?

La segunda historia se inicia con la descripción del espacio y, pese a que esta es más precisa que la primera, no deja de colocar la escritura en la posición central, como se observa en la siguiente cita: “las mañanas en el ático, café y cigarros, la vieja máquina de escribir sobre la mesa de madera, colocada frente a la ventana desde la cual podían verse los techos de la ciudad” (Escudos 86). Nuevamente se enfoca la atención desde el primer momento en la máquina de escribir, y se añade un elemento típico del espacio de un escritor, la ventana, desde la cual mira para inspirarse a la hora de escribir.

Dicha ventana plantea la división espacial ático / ciudad, que a su vez conforma la dicotomía dentro / fuera o interior / exterior. El primero corresponde al espacio en el que el narrador-personaje se encuentra escribiendo, mientras que el segundo se refiere al exterior, que apenas visualiza.

El espacio ático-dentro se relaciona con la soledad y el encierro, por lo que de cierta manera la escritura implica para el narrador-personaje una prisión o atadura desagradable, a la que más adelante se le añaden los epítetos de pestilente e infecciosa, como lo corrobora la siguiente cita: “solo con el silencio y las ratas y el ruido de las palomas que infectaban las oquedades del techo” (Escudos 86).

Esta división espacial se representa de la siguiente manera:



Figura 7

Eso representa una estructura circular de encierro, al menos en esta segunda historia, al igual que la primera en la que solo se señala un espacio interior o de claustro. Estas semejanzas hacen pensar en la posibilidad de que el relato en su totalidad tenga esta misma forma. A la vez se observa que los espacios corresponden a la concepción de escritura-encierro que en este texto se expone, como se observa a continuación.

En cuanto a los acontecimientos, al igual que en la primera historia, en esta se narra una sola acción, la de la escritura, sin embargo se describe detalle a detalle:

Toma la hoja limpia, la coloca dentro del rodillo de la máquina.
Suspira exasperado.
Otro cigarro, otro café.
Escribe, re-escribe (Escudos 87).

La descripción anterior propone la escritura como un ejercicio dificultoso e incluso tortuoso, al menos para el hombre. Lo que se deduce de ello es que él no domina el código literario, por ello intentar escribir le causa exasperación y malestar. Quizás es también por eso que considera la escritura y todo lo que tenga que con esta con lo pestilente y lo enfermizo. Obsérvese en su concepción de escritura: “una compulsión incurable. Un estado

de ser que apenas puede compartir o comprender otro apestado. Imposible hablar de esta agonía, del éxtasis, del placer absoluto que lo mueve a pasarse horas delante de la máquina de escribir, lejos de todo y tan profundamente dentro de sí mismo” (Escudos 86).

Desde la perspectiva del narrador-personaje la escritura implica ciertos sacrificios como el aislamiento y el sufrimiento, sin embargo, está atrapado dentro de esta, pues ya es un “apestado”, por lo que no puede hacer más que “escribir, sentarme a escribir” (Escudos 86). Es precisamente el dolor y la dificultad del proceso de escritura lo que se refleja en esta historia.

Basándose en la descripción que se hace de la escritura, se deduce que el tiempo dentro de esta historia es tan lento como su propio proceso de escritura y que acapara toda la energía y vida del narrador-personaje. Al afirmar que “al final del día, después de casi nueve horas de estar con el trasero pegado a la silla, apenas puede sentirse satisfecho de un párrafo” (Escudos 87), el tiempo es un calvario lento para el narrador-personaje. Finalmente, dentro de esta historia se relaciona la literatura con la mentira. Cuando se afirma que “Todo lo escrito es imposible” (Escudos 86) se da el primer indicio de poca credibilidad de lo escrito, lo que plantea las primeras interrogantes sobre la veracidad del discurso escrito. Además, lo anterior coloca nuevamente la literatura y su función como posible tema central del cuento.

Por último, si se centra la atención en el único personaje que aparece, se observa que, al igual que el espacio, él también se define a partir de la escritura y lo que implica en su vida. Gracias a la dificultad de dicho oficio se define como un apestado, solitario y aislado. De modo que no solo el espacio está en función de la escritura y, por lo tanto, infectado, sino que también lo está el narrador-personaje.

Otro aspecto que llama la atención del hombre es que es adicto, no solo a la escritura sino también al café y a los cigarrillos. La necesidad del narrador-personaje de consumir estos elementos mientras escribe relaciona la escritura con las drogas y reitera a la literatura como medio de transporte, puesto que ya se vio en los otros cuentos que es precisamente mediante la ingesta de algún tipo de licor o sustancia inhibidora de los sentidos que se inicia cualquier viaje. Después de fumarse el cigarro y tomarse el café tiene lugar un segundo viaje o desdoblamiento y surge la tercera historia.

Los hechos más importantes de esta historia son la correspondencia entre personajes, tiempo, acontecimientos y espacio en cuanto al encierro, y la inminente relación que la mujer tiene con el código escrito en contraposición con la desconexión del hombre con dicho código, pues averiguar el por qué de dichas relaciones será crucial para explicar el significado de la literatura-escritura, tema central de este cuento.

La tercera historia: el código por descifrar

Los espacios interiores, el camino hacia el secreto

El primer espacio que aparece en esta historia es el de la guerrilla, que más adelante el narrador-personaje llama “la casa de seguridad” (Escudos 89). En ese lugar es donde Rossana escribe los informes político-militares a sus compañeros de guerrilla y donde convive con el hombre y el resto de sus compañeros. Ya se ha dicho en el primer capítulo que este sitio corresponde a la cofradía en la que aprende el protagonista las enseñanzas necesarias para realizar su viaje. En este capítulo se descubre que dichas enseñanzas se basan en la escritura y el dominio de dicho código.

El segundo lugar que aparece es el cuarto de radiocomunicaciones en el cual dormía Rossana, hecho que la reitera como dueña de los secretos, pues “guardaba las claves de radio, las frecuencias, los nombres y lugares secretos” (Escudos 89). Parece que además de dominar el código escrito Rossana domina todo lo que tiene que ver con la guerrilla, pues la distribución de los espacios así lo confirma.

El tercer espacio mencionado en el texto y cuya relación con la escritura es innegable es el escritorio en el que la mujer guardaba las claves sobre la guerrilla y un diario íntimo. Dicho escritorio constaba de algunas gavetas las cuales, reitera el narrador-personaje “estaban llenas de secretos” (Escudos 89). La presencia de dicho espacio otorga un papel fundamental a lo escrito dentro de esta historia y el texto en general. De manera paulatina mediante la presentación de los distintos elementos relacionados con la escritura como el papel, el bolígrafo y por último el escritorio, no solo se advierte sobre la función literatura-engaño-secreto sino que también se comprueba que la mujer es la única que maneja el código, ya que cada uno de estos han sido empleados únicamente por ella.

Por su parte, de mayor a menor o, si se quiere, de afuera hacia adentro, la estructura se va cerrando hasta lucir de la siguiente manera:

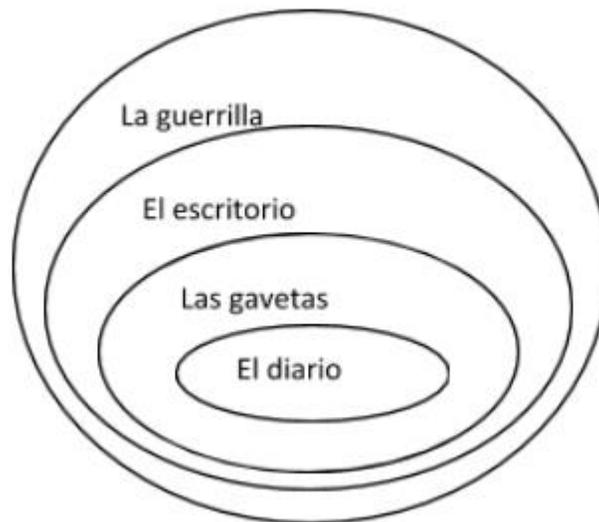


Figura 8

Todos los espacios anteriormente mencionados comparten dos características: la primera es que se relacionan con la escritura y la segunda es que corresponde a espacios internos, lo que coincide con la estructura del encierro presente en el texto desde la primera historia. Sin embargo en este punto, como se observa en el gráfico anterior los espacios se van haciendo cada vez más pequeños, hasta llegar al diario íntimo y a las claves de la guerrilla, lo que no solo vuelve a relacionar al código escrito con la guerrilla, sino que sugiere que para descifrar el texto se necesita llegar hasta el fondo de lo escrito, para encontrar la verdad que hasta el momento le ha sido negada al narrador-personaje.

Los espacios exteriores: de vuelta hacia el secreto

Por otra parte en esta historia se exponen también una serie de lugares exteriores relacionados también con la escritura.

En cuanto Rossana renunció a la organización y se fue, también lo hizo el narrador-personaje, lo que los coloca en “el mundo, en la vida real” (Escudos 96). Pero todo lo relacionado a dicho mundo, al igual que los espacios interiores, tenía que ver con la escritura, a lo que ambos se dedican tras la guerrilla. Por esta razón tal actividad sigue siendo su meta laboral y personal, como se observa cuando el hombre afirma que Rossana “consiguió un buen puesto en un periódico” (Escudos 97). “El mundo” representa un espacio supremamente amplio y externo, al ser el primer lugar que se menciona tras la vida dentro de la organización podría pensarse que tanto la mujer como el hombre se encuentran libres para vivir una vida diferente, alejada de todo lo que tenga que ver con la guerra y la organización, no obstante, aparece nuevamente la escritura como un hilo que los amarra y los une inevitablemente.

El segundo espacio mencionado es uno que se halla fuera del país de ambos, como se observa en la siguiente cita referente a Rossana: “viajó al extranjero...y se hizo un nombre” (Escudos 97). Evidentemente este espacio amplía el mundo mostrado dentro del texto mas no representa la libertad, pues sus escritos, aun cuando son publicados en el exterior son el medio por el que Boris se entera de su paradero, violando así su privacidad y perpetuando el control sobre el personaje femenino.

El tercer espacio externo que aparece en esta historia son los bares, donde el hombre conoce “prostitutas, borrachos, poetas frustrados, toda suerte de ejecutantes, gitanos, proxenetas...” (Escudos 99). Lo que llama la atención es que se asocia nuevamente a los

escritores, como el poeta frustrado y el mismo narrador-personaje, a aquellos lugares en los que el consumo de alcohol y drogas es lo común, así como también las depravaciones sexuales, de modo que la relación que apenas se sospecha en la primera y segunda historia cuando el hombre fuma para poder escribir, en esta tercera historia se confirma.

El cuarto espacio externo son los distintos apartamentos en los que escribió el hombre durante su estadía en el extranjero, como él mismo afirma: “escribí en varios apartamentos, con varias mujeres. Junté páginas de lo que pensé podría, algún día ser una novela” (Escudos 100). De este espacio llama la atención que relaciona nuevamente el código escrito con las mujeres, pues solo en los departamentos de estas Boris logra escribir, lo que reitera el binomio mujeres-escritura expuesto con anterioridad.

El quinto espacio exterior es el país, como se observa en la siguiente cita: “regresé al país, recobré mis sentidos, trabajé duro” (Escudos 103). Este punto del viaje es muy importante porque marca el inicio del camino de regreso de los protagonistas, cuyos pasos siguen siendo pautados a partir del código escrito. En este momento se observa, quizás más que en cualquier otro, que la escritura es el hilo conductor de cada movimiento de los personajes y que, si bien los ayuda a sobrevivir en el extranjero y amplía su mundo, también los arrastra a sus inicios y los sumerge nuevamente en el interior, tal como se afirma en la segunda historia cuando se describía el oficio de la escritura como una labor que exige al hombre adentrarse en lo más profundo de sí mismo.

Otro punto sobre el retorno al país es que este plantea la forma circular del relato, pues todo parece volver al lugar en donde inició. Tras el regreso al país original, se menciona un periódico en el que no solo trabaja el hombre sino también la mujer, puesto

que “esta ciudad es demasiado pequeña para ella y para mí y por supuesto, teníamos que toparnos tarde o temprano” (Escudos 104).

El proceso de inserción de Rossana en este lugar fue paulatino, sin embargo “en pocas semanas Rossana Maracaibo se convirtió en una colaboradora regular” (Escudos 105). Este reencuentro no solamente pone a la mujer en una posición de desventaja con respecto al hombre, siempre que este último es quien decide lo que se publica o no, sino que también recuerda mucho la organización, ya que se mueve a partir de la escritura.

Por otra parte, al igual que ocurría dentro de la organización es Rossana quien domina a la perfección el código escrito; el mismo narrador-personaje tiene que admitir que sobre sus artículos “nadie opinaba, las llamadas eran todas para solicitar material de ella” (Escudos 105).

El séptimo espacio es un escritorio, no obstante este ya no pertenece a Rossana sino al hombre, y hay otra diferencia determinante: dentro de sus gavetas no se esconden escritos sino un arma. Este espacio es muy importante porque se repite pero con diferencias que permiten hacer ciertas conjeturas sobre la escritura: como su similitud a la de un arma, puesto que es usada en la guerrilla y además es con lo único que cuenta el narrador-personaje para quitarle el poder a Rossana. Ese poder se lo da el código escrito, que él ha intentado comprender a lo largo de todo el texto, lo que es importante plantearse en este punto es por qué el arma iguala ese poder o qué planea hacer el escritor con dicha arma.

El octavo lugar exterior de esta historia es la casa de Rossana, a la que logró acceder mediante una mentira sobre “un problema en el periódico” (Escudos 114). En este lugar

Boris le dispara y, según él, acaba con su vida. Este espacio es muy importante porque es otra vez mediante algo relacionado con la escritura que el narrador-personaje logra someter a Rossana o, al menos, lo intenta.

Por último, y para sorpresa del lector, aparece un noveno espacio que no solo cerciora la estructura de encierro representada a lo largo del texto sino que también evidencia el cronotopo del viaje, pues se evidencia que todo lo que hasta ahora ha leído el lector es la historia que el narrador-personaje le está contando a un compañero de celda, como se observa en la siguiente cita:

-¿Pero qué pasó con Santa Rossana?

-Lo sabrás cuando leas mi novela. Mi maleta está lista y el guardia espera para abrirme la reja y dejarme salir allí afuera, al mundo de los hombres libres. ¿Sabes que lo que he descubierto? Que cuando uno está preso siente nostalgia... (Escudos 121).

Al tratarse de la historia de un viaje vivido por el narrador-personaje en el pasado y contada ante un audiencia que lo anima a ello, se comprueba que, al igual que en los otros textos, en este se da otra variante del cronotopo del viaje.

En síntesis la estructura de los espacios externos es la siguiente:

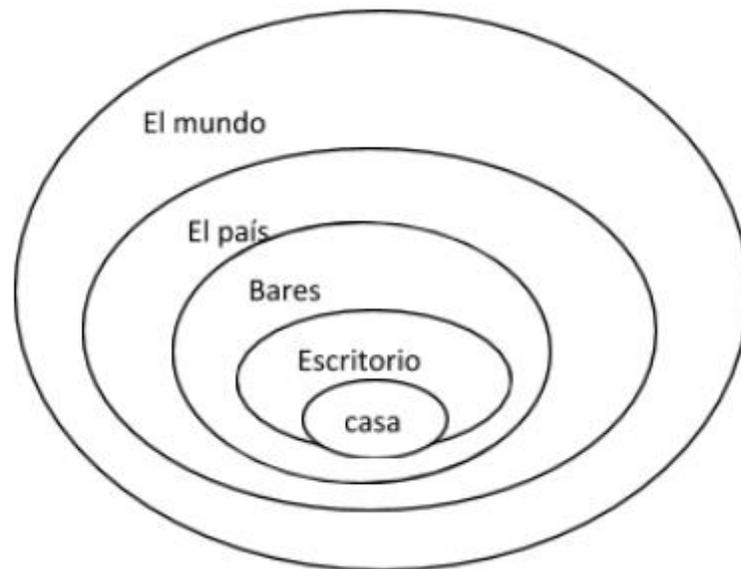


Figura 9

Lo que el gráfico anterior revela es que incluso el paso de los personajes por los espacios exteriores resultan un viaje al interior dirigido siempre por y hacia la escritura, representada como una estructura cerrada y circular, pues ya al final de la tercera historia se observa que todos los espacios y acontecimientos se dieron dentro de la página como único espacio verdadero y además fue contada desde la cárcel, representación universal del encierro. Obsérvese en la siguiente cita en la que el narrador-personaje confiesa la verdad a la persona con la que ha mantenido un diálogo a lo largo de la historia:

Por supuesto que yo mismo redacté la nota que salió en el periódico...Todo esto que pasó es excelente material para una novela. Tendré que sentarme a escribirla pronto. ¿Sabes lo que voy a extrañar? Conversar contigo. Nunca me imaginé que los compañeros de celda pudieran ser tan buenos amigos (Escudos 121).

En este punto se descubre que la tercera historia se encuentra enmarcada por otra, de modo que su verdadera distribución espacial es la siguiente:

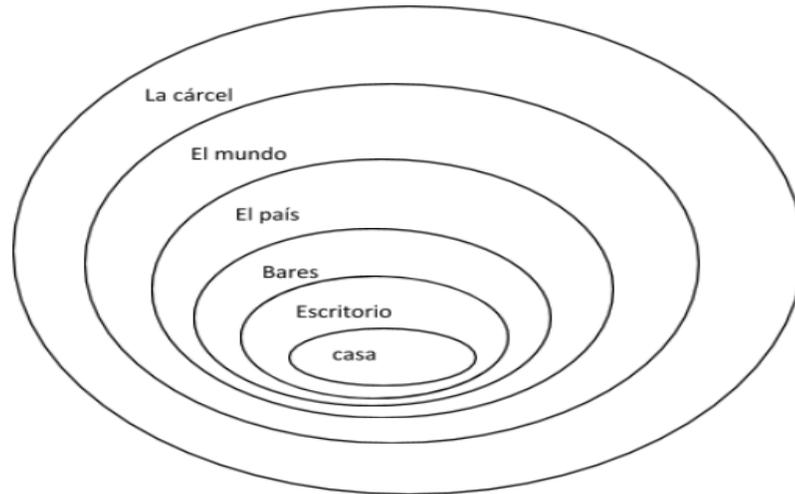


Figura 10

En síntesis, la estructura espacial de la tercera historia representa al igual que la primera y la segunda el encierro que implica la escritura representada casi como un laberinto sin salida, pues cada vez que lo intentan caen los personajes en el mismo círculo y a la misma página. El código escrito es entonces indescifrable para el narrador-personaje quien intenta por todos los medios entenderlo, hallarlo y explicarlo pero no puede, pues está atrapado dentro del mismo.

Hechos y letras

En cuanto a los acontecimientos, la tercera historia surge a partir del segundo desdoblamiento del protagonista; mediante una metalepsis el narrador-personaje forma

parte ya no solo de la primera y de la segunda historia sino también de la tercera, en la cual se relaciona desde el principio la escritura con la dominación política, social e incluso individual.

Al igual que en las primeras dos historias, la tercera inicia con una referencia directa a la escritura: “y la muy &\$%ç#\$!& se aparece con un cuento, escrito de un tirón, perfectamente redactado” (Escudos 87). Esta comprueba que la relación que se establece en las primeras dos historias entre la mujer y la escritura no era gratuita pues es cierto que ella domina como nadie el código de la escritura.

Las siguientes citas reflejan la habilidad de Rossana para emplear la escritura en distintos asuntos pues, además de hacer ficción, “era quien escribía las instrucciones que el comandante enviaba a los presos políticos” (Escudos 87). A partir de este punto surge una nueva conexión, la de escritura y política, pues se expone un contexto socio-político de guerra lidiada entre los guerrilleros y el ejército; tanto el narrador-personaje como Rossana (la mujer protagonista) pertenecen al primer grupo y es mediante la escritura que logran comunicarse con los otros compañeros, como se observa en la siguiente cita:

ella se sentaba con un papelillo para enrollar cigarros...escribía con letra diminuta un informe político-militar sobre la situación de la guerrilla, y luego, ese papelillo era doblado y metido dentro de un bolígrafo que algún colaborador de la Organización llevaría descaradamente enganchado en la bolsa de la camisa al entrar a visitar a alguien en la cárcel (Escudos 88).

Además de la función comunicativa con la que inherentemente cumple la escritura, cumple también en este caso con la función del engaño, ya que es mediante el uso de elementos propios de la escritura como el bolígrafo, el papel y mensajes escritos que

Rossana, como representante de la organización, logra burlar a las autoridades y proseguir con la guerrilla.

Sin embargo, este código no se limita a lo escrito, también abarca lo político, puesto que la escritura es una de las armas empleadas por la guerrilla para llevar a cabo sus misiones. Además, esa arma es fabricada por la mujer, lo cual la convierte en la dueña del código político-literario que el narrador-personaje tanto desea entender.

Otra materialización de la escritura-engaño adquiere existencia en la nota que el narrador-personaje publica en el periódico para salir impune del crimen del que se le culpa. Titulada “La justicia triunfa de nuevo”, en esta afirma que se logró probar su inocencia con respecto al asesinato de Rossana pues él solo actuó en defensa propia.

Al escribir él mismo la nota de su supuesta inocencia, manipula los hechos y los reconstruye a su conveniencia con el fin de manipular la opinión pública. La escritura le permite contar su versión de los hechos y el periódico le da cierto carácter de veracidad a lo escrito, pues se supone que es información oficial. En este momento el texto plantea grandes interrogantes con respecto a la escritura y la posiciona nuevamente como terreno falso, manipulable e impreciso pues si la escritura se puede adaptar a los intereses propios, nadie podría asegurar que lo que hasta ahora ha leído el lector es verdadero o si al igual que esa premisa periodística se trata de un acto de manipulación o de un engaño del narrador-personaje.

La escritura como puente de conocimiento

Hallar el diario de Rossana le concede al narrador-personaje ciertas ventajas sobre la mujer, por ejemplo, conocer, sin que ella lo desee, sus secretos y “el vaivén de sus reflexiones” (Escudos 90). Esto no solo corrobora que la escritura es por excelencia depositaria de secretos sino que le otorga una función más: la del conocimiento. A partir de la lectura del diario de Rossana el hombre la conoce, según él “hacerlo era una manera de burlarme de ella, de dominarla a través del conocimiento de sus misterios sin que ella pudiera ni siquiera sospecharlo” (Escudos 90).

Evidentemente dicho conocimiento le otorga poder sobre Rossana pues al conocer sus pensamientos puede anticipar sus acciones, es de ese modo que la domina y por tanto la somete.

Y así los medios escritos resultan ser los que permiten a Boris acceder siempre a Rossana. En primera instancia su diario, en un segundo momento la lectura de un periódico en el que apareció “una entrevista a doble página con una inmensa fotografía suya” (Escudos 102); fue así como dio con ella después de su larga separación. La información escrita le permite siempre de uno u otro modo tener control sobre ella, lo que hace y el lugar en el que se encuentra. Finalmente, es gracias a los excelentes artículos que escribe Rossana que vuelven a verse cara a cara. De esta manera definitivamente es la escritura el hilo de información que une a ambos protagonistas en esta guerra de palabras, de dimes y diretes que hacen de las letras un espacio de peligrosos enfrentamientos.

La escritura como arma

A partir de este punto la escritura representa también un arma de dominación y sometimiento, en tanto que otorga el conocimiento que le da al narrador-personaje el poder de “intimar” con Rossana a pesar de su renuencia. Desde esta perspectiva el solo hecho de leer el diario, que es por cierto una de las formas escritas más íntimas, representa ya un sometimiento de la mujer, un arma que la obliga a revelarse ante quien no desea. Se puede decir que Boris no solo utiliza el cuerpo para abusar de Rossana, como se pudo estudiar en el capítulo anterior, también emplea el discurso escrito para someterla, soslayarla y manipularla.

Del mismo modo el narrador-personaje emplea la escritura como arma cuando es quien decide lo que se publica en el periódico para el que escribe Rossana, como él mismo lo admite: “también le declararí la guerra, empecé a rechazar sus escritos...” (Escudos 109). En este punto se aprovecha de su posición de poder en el periódico para sabotear a Rossana en su trabajo, por despecho. Nuevamente se relaciona la escritura con el poder, ya que el puesto que ocupa el narrador-personaje en el periódico le permite poner a la mujer en una posición de desventaja.

En la misma línea de relación escritura-poder funciona la excusa del genio creador para explotar y extorsionar a otras mujeres que creyeron en el narrador-personaje, según él “el cuento era fácil: era un genio creador que necesitaba sentarse a escribir su obra y no desperdiciar su vida ni su tiempo trabajando para otros...para las mujeres era muy conmovedora aquella historia” (Escudos 100). De esa forma vivió en varios apartamentos y sobrevivió económicamente. Lo anterior da cuenta nuevamente del empleo de la escritura como arma de extorsión.

Como un guiño al lector para corroborar la designación escritura-arma, aparece a la mitad del texto un segundo escritorio, idéntico al que el comandante le había obsequiado a Rossana para resguardar los secretos de la guerrilla, con la única diferencia de que en las gavetas no se hallaban escritos sino “un revólver” (Escudos 107). Tal como se describen, ambos revelan cierto carácter de obsesión y necesidad; los dos, además, se les relaciona con elementos propios del paraíso. En el caso de la escritura se dice que es una especie de “cielo” donde no se tenía más que “sentarme a escribir, sentarme a escribir...sentarme horas de horas frente a la máquina de escribir” (Escudos 86) y se caracteriza como “una compulsión incurable” (Escudos 86). En el caso del revólver se dice “Siempre tenía guardado un revólver en la última gaveta del escritorio...siempre el revólver en la última gaveta, ese pedazo de metal es parte de tu cuerpo, es tu mano, tu compañera, tu ángel de la guarda” (Escudos 107). Revólver y escritura parecen ser hechos constantes y dañinos en la vida del narrador-personaje y, sin embargo, son inherentes a él y totalmente imprescindibles. Como una presencia maligna, tóxica y enfermiza, escritura y revólver representan malestar para el narrador-personaje, no obstante, los necesita para vivir, pues son parte de él.

Las similitudes entre escritura y revólver además de confirmar que la primera es también un arma dentro de este texto, corrobora la relación entre escritura y muerte que se planteaba en las hipótesis del título.

Hasta el momento parece que al haber estado en la guerrilla, en donde se usaba la escritura como herramienta de supervivencia, el narrador-personaje no conoce otra manera de vivir, por eso persiste en una guerra abierta con el mundo, empleando el único recurso con el que cuenta como un arma de poder para someter, rebajar y reconstruir el mundo

según su parecer. Mediante el poder de conocimiento que le otorga la escritura, el hombre manipula a la sociedad mediante sus escritos periodísticos, somete a nivel individual a Rossana y al resto de mujeres que conoce y engaña a todo aquel que se cruce con sus letras, haciendo del discurso escrito la más letal de las armas, o al menos así lo pretende.

La cuarta historia: el desahogo

La cuarta historia está narrada por la protagonista, Rossana y se compone de algunos fragmentos de su diario íntimo, en los cuales se relaciona la literatura con lo bajo corporal, lo escatológico y finalmente con la muerte.

Literatura y mierda

El primer espacio mencionado en la cuarta historia es un baño en el que Boris lee mientras defeca, como se expone en la siguiente cita: “Recuerdo una vez que él se metió al baño, se sentó sobre el inodoro y leía algo mientras obraba” (Escudos 98). Este hecho indignó a Rossana, puesto que no se podía explicar “¡Como degradar la lectura con el olor de la mierda! ¡El muy imbécil! ¡Leía a Baudelaire mientras sus heces caían en el agua!” (Escudos 99).

El acto de defecar representa los instintos más básicos y animalescos de los seres humanos, mientras que la literatura representa el lado más racional y sublime del hombre. Cada una de estas actividades es excluyente de la otra, pues representan el contraste brutalidad/ intelecto. El hecho de que sea Boris quien una estos opuestos resalta aún más la bestialidad con la que de por sí se le ha asociado a lo largo del texto y reitera algo aún más importante: La irracionalidad de Boris no le permite entender el código literario ni mucho menos darle el lugar al que pertenece, de allí que para él es lo mismo obrar que leer.

Por otra parte se disocia aún más en este punto a Rossana y a Boris, ya que surgen los contrarios Boris-bestialidad/ Rossana-racionalidad. El primero se deja llevar por los más bajos instintos (físicos y sexuales) mientras que la mujer domina a la perfección la escritura, código que representa las más grandes capacidades racionales e intelectuales del ser humano. Es precisamente esta distinción lo que hace que la mujer comprenda que no es posible que haya entre ellos ningún tipo de relación: “es extraño, son ese tipo de cosas las que te hacen darte cuenta que estás con la persona equivocada” (Escudos 99).

Morir en casa

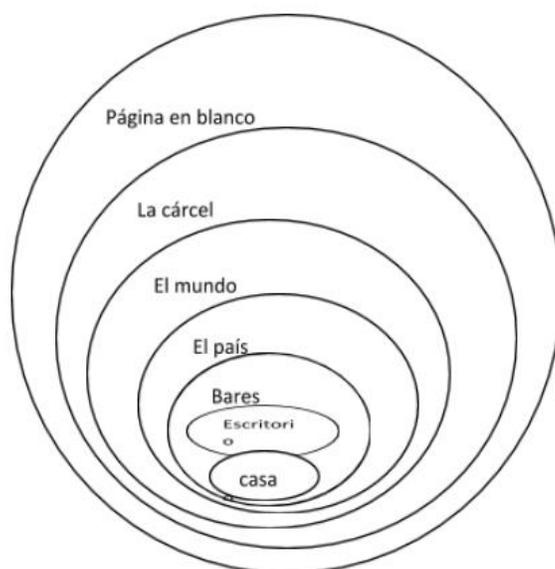
El segundo y último espacio mencionado por Rossana es su casa: “Desconfío de este sujeto, de noche, en la puerta de mi casa” (Escudos 115). Es importante tomar en cuenta que esta historia comparte tanto acontecimientos como espacios con la tercera, de manera que esta casa es la misma que Boris menciona en su historia.

En el diario, Rossana cuenta la versión de lo que parece ser su muerte. Como siempre Boris irrumpe contra su voluntad “mediante un fuerte empujón” (Escudos 115). Esta imagen reitera la relación entre Boris y la brutalidad, así como también la perpetuación de la violación de la mujer. El penetrar la casa sin consentimiento representa la violación que a lo largo del relato el narrador-personaje ejerce sobre la mujer. En este punto el hombre ha llevado hasta la peor de las violaciones, la de la vida, como se observa en la siguiente cita: “oscuridad/agujero/no es posible/rabia/ ¿morir a manos de este/ que esta sabandija sea lo último que yo mire en la vida/en este mundo/ el último que...” (Escudos 118).

El ciclo de las letras

Tras la aparente muerte de Rossana el texto para volver justo al sitio en el que inició: “¿Ayer fue jueves o viernes? Los cigarrillos se acabaron” (Escudos 121), con la única diferencia de que cuando el hombre empieza a escribir en la primera historia apenas estaba encendiendo el cigarrillo, mientras que ya en este punto se le acabaron, lo que se relaciona enteramente con el inicio y el final del proceso de escritura.

Unas líneas más abajo sobre el hombre se afirma que “lo único que quería era escribir una carta y terminó escribiendo toda esta historia, toda la pesadilla de los últimos ¿cuántos? ¿Catorce años? Catorce años que la conoce” (Escudos 121). Es a partir de este momento que se entiende que el narrador-personaje de la primera historia es Boris, quien se ha ficcionalizado en el resto de historias para reescribir su pasado de guerrilla en el que vivió un romance con una mujer llamada Rossana, de manera que el asesinato al igual que el resto de los acontecimientos son una ficción que se da en la hoja blanca mostrada al inicio del texto. De modo que la estructura del relato es la siguiente:



I

Figura 11

La escritura es el punto de partida y de llegada, es tal y como se muestra en el esquema anterior, un círculo cerrado y casi laberintico para quienes se hallan dentro de él puesto que por más que busquen salidas no las hallan y por más que intenten descifrarlo les es imposible, a excepción de la mujer, quien maneja desde el principio hasta el final el código de la escritura, de hecho es ella quien termina con el cuento, como se observa en la siguiente cita colocada al final del texto: “La única manera de sacarte de mi camino para siempre, la única manera de terminar con todo este ridículo cuento es esta. Otro disparo. Y termina la historia” (Escudos 123).

Espacios, acontecimientos y el texto mismo comparten una estructura circular, lo que representa el encierro de la escritura, la cual se relaciona con la guerra, lo que explica las asociaciones escritura-muerte, escritura-mierda y escritura-código indescifrable que se ha descubierto a lo largo de este análisis.

El hecho de que el personaje femenino mate a Boris es muy importante porque para ello debe “salirse” del papel a la vida real, de manera que sobrepasa de un nivel textual a otro, poniendo en evidencia tres aspectos importantes: primero que el texto tiene la estructura de la obra enmarcada; segundo que ella es la protagonista de la historia, pues como ya se explicó en el análisis de los textos anteriores, solo los protagonistas pueden pasar de un subespacio a otro, y finalmente que el texto funciona cual ardid para engañar y confundir al lector, quien al igual que el narrador-personaje debe descifrar el código escrito.

La mujer es la clave

Desde el inicio del texto es la mujer el motivo del viaje realizado por el narrador-personaje. Conforme avanzan las historias se observa que esa mujer pertenece al pasado, específicamente a su pasado dentro de la guerrilla esta además domina perfectamente el código escrito-político. Surgen entonces ciertas interrogantes como el por qué ese afán de reencontrarse con la mujer, por qué es ella quien domina el código escrito y qué tiene que ver este último con las circunstancias sociopolíticas vividas en Centroamérica durante los procesos de guerra acaecidos durante los ochenta.

Como se ha dicho a lo largo de este apartado la mujer está asociada en las cuatro historias que conforman en el texto con el código escrito empleado como herramienta de guerra por la guerrilla, organización a la que tanto Boris como ella pertenecen, sin embargo el primero tiene menos familiaridad que ella con ambos códigos: el político y el escrito. Este hecho explica el afán de encontrar a Rossana: hacerlo es hallar también las claves necesarias para comprender estos códigos.

Es debido a lo anterior que se puede decir que hallar a la mujer es hallar la verdad, pero ¿la verdad sobre qué? Si se toma en cuenta que el código escrito es el método empleado por la guerrilla para comunicarse y que es mediante dicho código que se ocultan los secretos de dicha organización, no solo se evidencia la relación entre escritura y política sino que también se entiende que descifrar el código escrito y lo que oculta es descifrar y descubrir la verdad sobre el contexto sociopolítico, que no es otro que la guerra en sí misma. Como se observa a lo largo del texto la mujer es quien guarda las claves de la guerrilla entre sus escritos, es quien pasa los mensajes mediante papeles escritos y es

además la causante del viaje literario y quien le pone fin, por lo tanto hallarla es hallar una explicación de la guerra y el pasado que ha marcado a Boris para siempre.

Por lo anterior el narrador-personaje busca mediante la escritura (el código de Rossana, el código de la guerra) acercarse de nuevo a la mujer, para comprenderla, descifrar su código y explicarse a sí mismo la guerra, sin embargo entender tal cosa y sanarla es imposible, de allí que acabe con él y el proceso de escritura lejos de ser terapéutico es extenuante y termina por vencerlo.

Esta relación mujer-guerra explica la violencia expresada a lo largo de todo el escrito, es que relacionarse con Rossana equivalía a relacionarse con la guerra misma y procurar entenderla, de allí que en la relación de pareja no hubiera cabida para el amor, la ternura o los mimos, pues no se puede amar la guerra.

Por otra parte se explica también que la escritura se asocie a la pudrición, la enfermedad y a lo bajo escatológico, ya que en el texto representa una herramienta de guerra. Y es que el intento del narrador-personaje por entender su pasado y vencer ahora sí a la mujer (guerra) es siempre fallido, en cuanto que la violencia vivida es más grande y aplastante que cualquier intento de negarla o modificarla, es inexplicable e inentendible. La guerra no solo arruinó el pasado del narrador-personaje sino que lo mantiene aún en el presente atado, putrefacto y encerrado en un círculo que termina por matarlo.

El código descifrado

Tal como requería el narrador-personaje hallar a la mujer para descifrar el código político literario que engloba la verdad sobre su propia historia, debe el lector entender la verdad

sobre el texto, que no es otra que lejos de tratarse de un cuento de amor o pasión, consiste en un relato sobre la guerra, que aún hoy en día sigue encadenando a quienes la vivieron en carne propia, que aún hoy en día es una atadura psicológica y social para muchos centroamericanos.

Conclusiones

- A.** La búsqueda de la mujer es la búsqueda de la clave para descifrar el código escrito.
- B.** El código escrito se relaciona en este texto con la guerra, por lo que descifrarlo es sinónimo de descifrar y entender así la guerra vivida por el narrador-personaje.
- C.** La escritura es el único espacio verdadero del texto, y es aquel en el que los personajes se desenvuelven para hallar la verdad sobre la guerra.
- D.** El propósito del narrador-personaje de entender la guerra, desprenderse de su pasado y seguir adelante mediante la reconstrucción de su historia mediante la escritura se ve frustrado, pues es imposible hallarle un sentido a la guerra, la muerte y la destrucción.

Tras bambalinas o la creación del cuento en “El gran masturbador”

En “El gran masturbador”, al igual que en los otros textos abordados en el presente trabajo, la literatura cumple con un rol fundamental, pues la herramienta empleada por los personajes para evadir la realidad, no obstante más que señalar ese hecho, ya de por sí evidente, interesa hallar su significado dentro de la trama, por lo tanto se procede de la siguiente manera: en primer lugar es importante señalar la presencia del texto en el texto dentro de este relato en forma de teatro; tras haber distinguido ambos textos, se hace hincapié en el proceso de creación literaria-teatral; en un tercer momento se analiza el segundo texto, y finalmente se establecen una serie de conclusiones sobre el significado del texto.

El texto en el texto en “El gran masturbador”

La primera pista de que en “El gran masturbador” se da la estructura del texto en el texto es la diferencia de los tiempos verbales; la primera historia aparece escrita en pretérito perfecto, como se puede observar en la siguiente cita: “Algo así, menos solemne le dije al profesor mientras cenábamos a solas en el comedor” (Castellanos, El gran masturbador 103), mientras que la segunda se narra en futuro condicional: “Y ahora en la noche, tirado sobre la cama...bordaría esa ilusión que en esta ciudad era costumbre” (Castellanos, El gran masturbador 111). Evidentemente esta diferencia temporal marca a su vez la diferencia real / irreal, al colocar la primera historia como la realidad y la segunda como una fantasía.

Por otra parte, la segunda historia surge mucho después de haber iniciado la primera, e incluso el narrador-personaje admite abiertamente que va a inventar una historia: “Y ahí entonces se insinuó la historia que yo necesitaba para encontrarle un sentido a esa

casa, el cuento que me permitiría engazar a esos seres solitarios” (Castellanos, El gran masturbador 109). Es a partir de este punto que el texto se divide en dos historias entrelazadas y, sin embargo distintas, como se observa en el siguiente esquema:

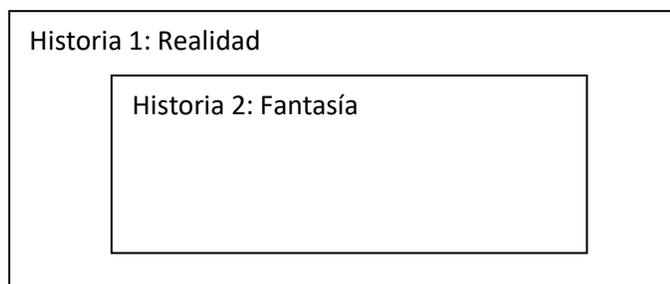


Figura 12

Finalmente, pese a que ambas historias se entretujan entre sí, se encuentran claramente delimitadas por una serie de diferencias en lo que respecta a los personajes y al tipo de sociedad en la que viven. Dichas diferencias surgen a partir de un hecho social, la guerra entre animales y locos “los primeros son bestias salvajes, sanguinarias, voraces, inmunes a otra inteligencia que no sea el pillaje; los segundos surgieron para combatir a los primeros, pero a medida que su lucha se ha ido prolongando, se parecen cada vez más a sus enemigos” (Castellanos, El gran masturbador 103).

El hecho de que sea esta guerra la que delimite la vida de los personajes en el plano de la realidad y que además impulse a la creación de una vida ficticia a partir de la literatura, establece una innegable relación entre literatura y guerra observable a lo largo del texto.

En lo que respecta a los espacios de la primera historia (realidad) se hace evidente desde el primer momento que corresponden a estructuras intermedias, como se observa en la siguiente enumeración efectuada según el orden en el que aparecen.

Comedor del pupilaje: este es el primer espacio que aparece dentro del texto; corresponde a un lugar intermedio, puesto que se encuentra en medio de la casa. Además, es un lugar interior porque se encuentra dentro de la casa.

El patio: el segundo espacio en el que se encuentran los personajes es el patio; al igual que el comedor, este resulta un lugar intermedio porque se encuentra entre la ciudad y la casa. Es desde este punto que se enteran los personajes de lo que ocurre afuera, en la ciudad.

La habitación del narrador-personaje: tercero y último lugar que aparece en la primera historia y corresponde al más íntimo y cerrado de todos. Es precisamente en este en el que crea la segunda historia, de manera que se puede ver como un puerto entre la realidad y la fantasía.

El teatro en el texto

En “El gran masturbador” hay dos textos, uno corresponde a la realidad y otra a una fantasía; no obstante, salta a la vista además que ese segundo texto comparte no pocas características con el teatro, lo que lleva a pensar que se trata de un espectáculo de escenario. Como ya se ha mencionado, los espacios de la primera historia (en los que surge la segunda) son cerrados, interiores y cumplen la función de mantener a los personajes alejados de la realidad vivida en el exterior; prácticamente, desde estos solo se puede

escuchar lo que ocurre afuera: “Entonces resonó una explosión lejana” (Castellanos, El gran masturbador 107) y a partir de allí imaginar lo que está pasando. Por otra parte justo cuando resuena la explosión “en seguida las luces languidecieron, y tras un parpadeo, se hizo la oscuridad” (Castellanos, El gran masturbador 107). Este hecho es muy importante porque corresponde de manera precisa con el momento previo al inicio de una obra de teatro: las luces parpadean, se hace la oscuridad, se ilumina el escenario (tal como ocurre con la explosión) e inicia la obra.

En síntesis, la casa y lo que ha ocurrido en ella en la escena anteriormente descrita recuerda mucho al teatro porque este corresponde a un espacio cerrado en el que se representa una función ante un público, el cual al ingresar a ese lugar pierde contacto con la realidad mediante estrategias como el apagar las luces al inicio, cerrar las puertas, entre otras, al igual que la casa, cuyas puertas están cerradas, las luces languidecen y surge en ese momento “la historia que [se] necesitaba para darle sentido a esa casa” (Castellanos, El gran masturbador 109).

De este modo la relación casa-teatro es la siguiente: ambas son estructuras cerradas en las que se pierde contacto con la realidad para vivir una fantasía como si fuera real, en este caso dicha fantasía es creada por el narrador-personaje “tirado sobre la cama, en la penumbra, sin esperanzas de que la luz regresara pronto” (Castellanos, El gran masturbador 111).

Lo anterior se expresa con mayor claridad en el siguiente esquema:

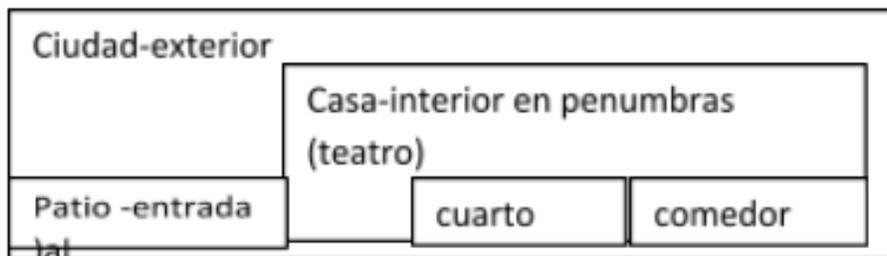


Figura 13

El patio se puede considerar la entrada al teatro porque es lo que conecta la casa al exterior y además desde allí se escucha lo que pasa afuera, información tomada por el narrador-personaje para crear su obra de teatro. Y es que dicha obra se conforma de dos elementos ya mencionados en la primera historia: los bandos políticos en guerra (animales y locos) y los pupilos.

El argumento teatral

La razón de que los pupilos se encuentren encerrados e inactivos no es otra que la guerra entre animales y locos. Los primeros representan a las fuerzas armadas gubernamentales, mientras que los segundos son representantes de los guerrilleros, de allí que las explosiones, los bombazos y los helicópteros provengan de cerca de los volcanes. Estos se encuentran en las montañas, lugar que durante los procesos de guerras civiles lidiados en los diferentes países centroamericanos fue refugio de la guerrilla.

Lo cierto es que en el cuento de Castellanos una guerra civil tiene cercados a los personajes dentro de una casa en la que solo se puede escuchar lo que ocurre y temerle, porque “esta era la otra cosa que se podía hacer a cada instante, sin descanso

interminablemente: tener miedo” (Castellanos, ,El gran masturbador 104). Precisamente esta información que escucha desde el patio la toma el hombre para crear su obra de teatro que también gira en torno a una guerra de animales y locos, protagonizada esta vez sin embargo por sus compañeros de casa:

Don Lucas -como Teresita lo llamaba con reverencia- era el cabo de la trama...Llegó al pupilaje una par de semanas después que el profesor, bajo la fachada de un apacible comerciante procedente del oriente del país... Lucas era un oficial de inteligencia del bando de los animales. Su perfidia la esencia de su trabajo, consistía en detectar las verdaderas labores de Rogelio, quien a su vez de estudiante solo tenía la edad y la impudicia, pues su actividad vital era la alta costura, un tejedor de redes armadas para combatir a los animales, ¿les parece? (Castellanos, El gran masturbador 110-112).

La caída de la cuarta pared y la aparición del público

En la cita anterior se da la primera interpelación directa al lector, de manera que se da lo que en teatro se conoce como “la caída de la cuarta pared”, que consiste en involucrar al público en la obra mediante interpelaciones de los actores, rompiendo así la barrera imaginaria entre la obra representada y la realidad.

A lo largo del texto, cada vez que el director-actor desea dar un giro a su historia, explica al lector-público por qué lo hace e incluso le invita a opinar sobre esos giros, como se aprecia en los siguientes fragmentos: “Les parece? ¿Alguien creería semejante evidencia?” (Castellanos, El gran masturbador 112), “El margen de objetivos era reducidísimo: Teresita, por alguna chuecada de su hijo, o el profesor por su extranjería. Me desechaba como presa” (Castellanos, El gran masturbador 112).

Como se puede observar, el uso de este recurso teatral dentro del texto cumple con dos funciones: la primera es representar mediante la interpelación directa a un público (elemento necesario para toda obra de teatro), y la segunda consiste en hacer aún más

confusa la barrera entre realidad y fantasía, la cual es ya de por sí bastante difusa a lo largo de todo el texto.

La obra teatral

La obra de teatro creada por el narrador-personaje comparte ciertas características con la realidad, la guerra entre animales y locos, la conspiración como una constante en el día a día. Sin embargo difieren en los espacios, el tiempo y el rol activo que cumplen los personajes.

Un mundo abierto

Los espacios de la obra teatral son abiertos, lo que permite la movilidad de los personajes al punto de poder salir del país en el que está atrapado en la realidad. El orden de aparición, los lugares que conforman el espectáculo son los siguientes:

México

Este es el primer espacio que aparece en la segunda historia. Es muy importante porque se trata del país de origen del profesor (hombre que debe investigar Lucas o el narrador-personaje) y además invita al desplazamiento del hombre, lo que lo propone como héroe del relato al pasar las barreras físicas que lo mantenían encerrado.

La capilla

El segundo lugar que visita el director-actor en la segunda historia es una librería exclusiva llamada “La capilla”, es allí precisamente donde se oculta Viviana. Este hecho es

muy importante porque evidencia, de manera casi directa, que la mujer se encuentra en los libros, lo que quiere decir que es mediante la literatura que se llega a ella, propósito primordial del protagonista.

Por otra parte, hay cierta ironía en el nombre de esta librería, puesto que la capilla es un espacio religioso ‘per se’, pero en la obra de teatro es el lugar de la primera provocación sexual: “ella únicamente pudo acentuar su coquetería, empinarse en los estantes para que yo me deleitara con sus piernas esbeltas, su trasero redondo, alzado dentro de la minifalda de mezclilla” (Castellanos, *El gran masturbador* 123). Esta subversión de lo sacro por lo erótico-sexual resulta una insinuación de la inversión que se da a lo largo de toda la obra de teatro, en la que el orden físico, social e interpersonal imperante en la sociedad es tergiversado. De este modo lo sagrado se vuelve profano y sexual, lo prohibido, permitido, lo irreal, real y viceversa.

El bar

Este es tercer espacio de la obra teatral; aquí el bibliotecario se encuentra con Viviana. De este es importante señalar que se trata de un espacio notablemente nocturno, lo que pone en evidencia la ruptura de la barrera temporal que obligaba al narrador-personaje a permanecer en casa en la primera historia-realidad.

El cuarto de hotel

Este es el último espacio que aparece en la obra de teatro. Su importancia radica en que es allí donde el narrador-personaje y Viviana tienen relaciones sexuales-coitales, y más importante aún es el hecho de que además es el espacio de las confesiones que permiten al narrador-personaje resolver el misterio de la guerra entre animales y locos.

Donde nadie es lo que dice ser

En lo que a los personajes respecta, se da la inversión en dos niveles: en primer lugar los personajes pasan de pasivos a activos, lo que a su vez da pie a una nueva identidad en torno a los bandos de los animales y los locos.

Lucas-animal

Como se ha dicho con anterioridad, Lucas es el cabo de la trama, y pasa de ser comerciante en la primera historia-realidad a ser un detective encubierto de los animales, cuya misión consistía en averiguar la verdad sobre el profesor.

El profesor-animal

Este es el hombre sobre el cual gira la investigación, debido a que es extranjero y se supone que mantiene una posición neutral o indiferente con respecto al conflicto armado. Pero en la obra de teatro sí forma parte de los animales.

Viviana-la verdad

Esta mujer es la clave de la trama, pues es quien conoce la verdad sobre el profesor y sobre el conflicto armado. En su encuentro sexual con el narrador-personaje le revela la verdad sobre la guerra, justo después de acostarse con él.

El narrador-personaje-detective

Además de ser el director de la obra de teatro, se introduce dentro de la misma con el claro propósito de seducir a la hija del profesor. En su caso, pasa de ser un simple bibliotecario que se encuentra cercado por el conflicto bélico a ser un detective encubierto capaz de traspasar las barreras físicas, sociales, e interpersonales que lo encadenan.

La inmersión del creador en su obra

A partir de la presentación de la posibilidad del viaje el narrador-personaje se inmiscuye en la trama, a pesar de que anteriormente se “desechaba como presa, no por engreimiento o por seguridad idiota, sino por repugnancia a fantasearme” (Castellanos, El gran Masturbador 112). La razón de que lo haga es una mujer, la hija del profesor: “Y entonces supe que el destino o lo que decidiera sobre este juego había cometido un error doloroso, porque la persona que debía viajar a México era yo, no Lucas, con el objetivo específico de seducir a esa preciosura que el profesor tenía por hija” (Castellanos, El gran masturbador 121).

Así es como el narrador-personaje toma el papel de Lucas y viaja a México con el supuesto encargo de averiguar la verdad sobre el profesor, sin embargo:

Hasta aquí, armar la intriga, aunque fuera vaga, era posible para un temperamento para el mío, pero terminarla con la adrenalina a borbotones, en una ciudad extranjera...requería de una energía que sencillamente me rebasaba. Por eso...o porque mi ansiedad de llegar al excitante romance con la hija del profesor me obligaba a pegar un brinco, opté por el fragmento de un informe policial...y la historia del profesor fue un cuento perfecto, cerrado, redondo (Castellanos, El gran masturbador 123).

El tiempo de la masturbación, el tiempo de la obra

Mientras que el tiempo en la primera historia no transcurre, porque “es una mala broma. Pura sensación... todo gira y vuelve a pasar” (Castellanos, El gran masturbador 106), en la segunda, es decir, la obra de teatro, el tiempo parece pasar rápidamente. Las acciones se dan de manera veloz, al punto de que el director-personaje se ve obligado a “pegar un brinco” (Castellanos, El gran masturbador 122) por la ansiedad de “llegar al excitante romance con la hija del profesor” (Castellanos, El gran masturbador 122).

Lo que marca el tiempo de la obra teatral es la masturbación y, por lo tanto, el ímpetu sexual del masturbador-director. La obra de teatro tiene como fin la eyaculación aunque por el remordimiento el narrador-personaje “enseguida quisiera vomitar, para que no cupiera duda de que el absurdo, el sinsentido me tenía cercado, como un contingente de animales y locos” (Castellanos, El gran masturbador 125).

En este punto se da cuenta de que el recurso literario sirve para masturbarse y poder sentir si acaso un poco de placer, no obstante, es un sin sentido porque así como físicamente el narrador-personaje se encuentra atrapado también lo está en su mente, de allí que la obra teatral trate de la misma guerra de la que intenta huir, de allí que el tiempo de la masturbación (fantasía) no resuelva su situación y termine por aceptar que para él no queda más que “una ilusión pegajosa” (Castellanos, El gran masturbador, 126), haciendo referencia al semen derramado en el piso de su habitación, y no en una mujer; en la soledad de su cuarto y no en compañía de una mujer.

¿Realidad o fantasía?

La paradoja que presenta el texto en este punto es que en el teatro los actores hacen un papel que no les corresponde, mientras que en este caso es durante la obra de teatro que sale a flote la verdadera identidad de los personajes. En este punto también se pone en tela de juicio el límite entre realidad y fantasía. La inversión bidireccional teatro-realidad da cuenta de la confusión, el sinsentido y la paranoia en un grupo de personas que han sido víctimas de una guerra civil. De allí que nadie sepa quién es quién, que no se pueda confiar en nadie, como bien lo afirma Teresita: “Ni ese ha de ser su pueblo, ni Rogelio ha de ser su nombre” (Castellanos, El gran masturbador 114). La confusión entre realidad-verdad /

fantasía-mentira es una secuela de la guerra, que crea seres huérfanos, aislados y paranoicos.

¿Para qué sirve el teatro?: Las razones de la fantasía creada

Como es ya sabido, el teatro resulta un espacio en el que se representan ficciones como si fueran una realidad. De entre los géneros literarios que existen, este resulta el más propicio para dejar de lado la realidad y dar pie al mundo mostrado, o en este caso, deseado, pues el narrador-personaje necesita con urgencia cambiar la realidad que lo abrumba, lo aflige y lo encierra para vivir otra que le permita ser un sujeto de acción en vez de un contemplador, y el único modo de lograrlo es mediante el recurso del teatro.

No obstante, a pesar de que el recurso literario del teatro tiene como fin la evasión de la realidad de guerra, no puede desligarse nunca el narrador-personaje (creador) de esta, es por ello que se considera que aunque ficcional, mucho de verídico tiene el teatro, puesto que se quiera o no se compone de elementos tomados de la realidad del mundo; así el mundo de la obra tiene mucho del mundo de la realidad, puesto que surge dentro de este. Pero ¿de qué desea huir el director de esta obra teatral? ¿Cuáles deseos se le pueden volver realidad mediante el recurso del teatro? La respuesta a estas interrogantes, en sus propias palabras es esta: “También yo me quedé despierto, tirado sobre la cama, al igual que ahora-cuando inventaba esta historia-con una erección que era el recurso más fuerte para no hundirme en el recuerdo de esa realidad pesada y asfixiante que me rodeaba, para huir del grito de Rogelio” (Castellanos, *El gran masturbador* 115).

La “realidad pesada” a la que se refiere se compone de restricciones que no solamente niegan a los personajes tomar parte del contexto socio-político activamente, sino que también le niegan la posibilidad de establecer relaciones interpersonales, puesto que la desconfianza es la constante y nadie sabe quién es quién, como se observa en la siguiente cita: “Además ni ese ha de ser su pueblo, ni Rogelio ha de ser su verdadero nombre. ¿No se da cuenta?” (Castellanos, *El gran masturbador* 114). Ante esta realidad se observaba ya desde el primer capítulo que los personajes de este relato son huérfanos, en tanto que se encuentran solos, atrapados dentro de este mundo, y es precisamente este hecho el que impulsa la necesidad de creación de la segunda historia, en la cual no cambia únicamente el rol de los personajes, sino que también los espacios en los que se encuentran y hasta su círculo interpersonal.

El grito de Rogelio representa el sufrimiento de la guerra, entonces podría pensarse que lo que la obra de teatro le permite al narrador-personaje es evadirla, sin embargo, su creación teatral sigue girando en torno al conflicto bélico entre animales y locos con una simple variación: en su fantasía es un sujeto activo y conoce las respuestas del enigma a resolver (la guerra misma).

Entonces la primera función del teatro dentro de este texto no es la evasión de la realidad sino la posibilidad de crear otra en la que se pueda entender y resolver el conflicto bélico que asola a los personajes. La segunda es la transformación de contemplador a sujeto de acción, y la tercera consiste en cambiar la orfandad propiciada por el contexto de guerra que no permite a los personajes relacionarse entre sí, por la posibilidad de establecer círculos interpersonales a partir del ejercicio de relaciones sexuales-coitales.

Teatro, guerra y sexo

El teatro funciona como un puente entre la realidad y la fantasía que permite al narrador-personaje entender la guerra, pero además, ambos elementos se relacionan enteramente con el sexo. No en pocos fragmentos del texto se observa que mientras se crea la trama teatral el narrador-personaje se encuentra en una cama (elemento erótico por excelencia) y descamisado (adjetivo que alude a la desnudez) “pensando en las mujeres con las que me había acostado, clasificándolas de acuerdo con sus preferencias sexuales, con una erección que era el más fuerte recurso para no hundirme” (Castellanos, El gran masturbador 115).

La erección del hombre es el impulso literario-teatral, pues a fin de mantener dicha erección decide convertirse en actor de su propia obra cuando dice que “el destino o lo que decidiera sobre este juego había cometido un error doloroso, porque la persona que debía viajar a México era yo, no Lucas, con el objetivo específico de seducir a esa preciosura que el profesor tenía por hija” (Castellanos, El gran masturbador 121).

Incluso, la obra teatral y su extensión dependen enteramente del ímpetu sexual del narrador-personaje:

Hasta aquí, armar la intriga, aunque fuera vaga, era posible para un temperamento como el mío; pero terminarla con la adrenalina de la acción a borbotones, en una ciudad extranjera, requería de una energía, de una pasión y sobre todo de un oficio en el arte de fantasear, que sencillamente me rebasaban...por eso o porque mi ansiedad de llegar al excitante romance con la hija del profesor, me obligaban a pegar un brinco o por lo que fuera, opté por un fragmento policial (Castellanos, El gran masturbador 122).

Evidentemente, el romance inventado para mantener la erección resulta el hilo conductor de esta historia, que a su vez dura lo que dura la masturbación del director teatral. La relación entre sexo y literatura (teatro) se explica por sí misma. Por su parte dicha masturbación es una excusa para olvidarse del horror de la guerra, es por ello que ocurre durante una noche de bombazos entre animales y locos. Es así como guerra, sexo y literatura se relacionan dentro del relato.

El teatro: la vía hacia la mujer

La mujer cuenta con un papel fundamental, ya que, como se dijo en el primer capítulo, es ella el motivo del viaje, y en el caso de este relato en especial, es la razón de que se cree la obra teatral, dado que solamente mediante esta se puede llegar a la mujer. Entonces, además de permitirle al narrador-personaje vivir otra realidad, es la vía que lo conduce a la mujer.

Esta mujer es deseada sexualmente por el director-actor, por eso su misión es seducirla. Sobre ella llama la atención que al igual que el narrador-personaje, quien en su vida real es un bibliotecario, ella se relaciona con el campo literario, puesto que trabaja en una librería y además estudia teatro. Además es importante tener en cuenta que es la hija del profesor.

Ya desde que se sabe que el narrador-personaje crea la obra teatral para masturbarse, se entiende que el encuentro sexual con esta determinaría el final de la fantasía sexual y, por ende, de la segunda historia. No obstante es precisamente mediante el encuentro sexual que el narrador-personaje logra hallar las respuestas que necesita sobre la guerra:

En ese relax postcoito, entre la placidez de las sábanas, acompañado de un cigarrillo, cuando las confesiones salen gracias al mismo lubricante, supo que ella había estudiado un par de años en una ciudad caribeña cuya sola mención habría confirmado las peores sospechas de Lucas y el mayor (Castellanos, *El gran masturbador* 126).

El encuentro sexual con Viviana también resulta portador, en este caso, de conocimiento y no de cualquier tipo, sino del conocimiento sobre el conflicto bélico que ha hecho de los personajes seres aislados, solitarios y prisioneros, lo que significa que la búsqueda de la mujer mediante la creación de la obra teatral, es la búsqueda de la respuesta a la guerra.

Lo anterior explica la violencia de la sexualidad representada a lo largo del texto y el deseo del hombre de penetrar a la mujer “por cuanto orificio fuera posible” (Castellanos, *El gran masturbador* 126); dado que el encuentro sexual es la puerta al entendimiento del violento evento que es una guerra, las relaciones sexuales-coitales han de ser igual de violentas, desgarradoras y deshumanizadas.

Llegar a la mujer es la clave

En el apartado anterior ha quedado claro que la obra de teatro es creada por el narrador-personaje con un fin específico, la eyaculación, a la cual solo llega cuando logra así sea en su fantasía- tener a la mujer; por tanto, hasta el momento la mujer es la clave para lograr el propósito erótico y el abandono de la disociación social del narrador-personaje.

Sin embargo, si se lee entre líneas, el encuentro con la mujer cumple además con otro fin: la resolución del conflicto de guerra. Tras haber poseído a la mujer, el narrador personaje resuelve el misterio del profesor y descubre entonces el funcionamiento de los

dos bandos de guerra, los animales y los locos, lo que quiere decir que por fin comprende esa guerra que lo tiene cercado.

En síntesis, el encuentro sexual con la mujer otorga el conocimiento sobre la guerra, y dicho encuentro solo es propicio mediante una invención teatral que lo propicia. El recurso del teatro es la vía hacia la mujer, quien representa entonces la comprensión de la guerra. A partir de la asociación sexualidad-conocimiento se explica el contexto bélico que aprisiona al narrador-personaje. La obra de teatro es la vía única hacia la mujer, quien a su vez posee las claves sobre la guerra.

Conclusiones

- A.** En “El gran masturbador” hay dos textos: el primero es un cuento dentro del cual se lleva a cabo el segundo, una obra de teatro.
- B.** Dicha obra de teatro es creada con fines eróticos, específicamente durante una noche de masturbación del narrador-personaje.
- C.** La obra de teatro permite, además, evadir las circunstancias adversas de la realidad, llegar a la mujer.
- D.** La mujer representa el conocimiento de la verdad sobre la guerra.
- E.** En síntesis, la literatura no solo contiene la verdad (puesto que la mujer se encuentra dentro de la obra creada) sino que también es el único medio para alcanzarla.

LA LITERATURA EN

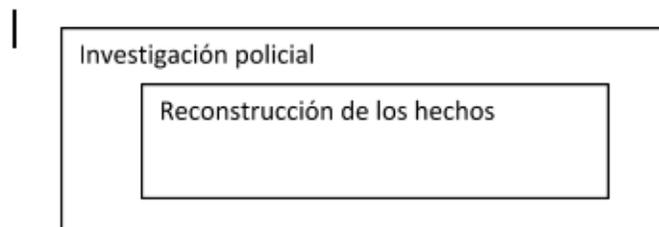
VARIACIONES SOBRE EL ASESINATO DE FRANCISCO OLMEDO

En “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” la literatura también juega un papel fundamental, no solamente porque representa para el narrador-personaje una vía de escape sino también porque es a partir de la misma que se halla la verdad.

A través la entretrejedura de, aparentemente dos historias, se abre paso esa verdad que tiene que ver con un conflicto bélico, en tanto que se ubican ambas en un espacio y un tiempo de guerra civil; sin embargo, esa verdad se construye a través de la literatura, de allí la importancia de analizar su significado y el uso que se le da dentro del cuento, precisamente a este propósito se dedica el presente apartado.

Las dos historias

Como se aclaró en el apartado anterior, hay aparentemente dos historias que se entretrejen dentro de este cuento: la primera que se presenta en el texto es la de la investigación del narrador-personaje sobre el asesinato de Francisco Olmedo, la segunda es la reconstrucción de la vida e incluso la muerte del difunto. De modo que la estructura textual en lo que a la literatura respecta es la siguiente:



La investigación policial

El texto da inicio con visitas del narrador-personaje a diferentes amigos del pasado, a partir de las cuales obtiene información sobre el asesinato de Francisco Olmedo, un amigo en común. Dado que el propósito del hombre es averiguar lo ocurrido con Paco (sobrenombre del difunto) esta historia tiene la estructura y la forma de lo que se conoce como literatura neopolicial, como se observa a continuación.

El crimen de la investigación

Ya se ha dicho en los capítulos anteriores que el motivo del regreso del narrador-personaje (investigador) es precisamente el asesinato de Paco, su amigo de adolescencia, de manera que un crimen es el centro de la trama. Desde la primera página del texto, la conversación gira en torno a lo ocurrido con el muerto: “Siempre imaginé que había sido un crimen entre bandas de ladrones” (Castellanos, Variaciones 11), “Siempre pensé que lo de Paco tenía que ver con política” (Castellanos, Variaciones 13).

Este tipo de suposiciones sobre el asesinato se repiten a lo largo de todo el relato, de manera que el hecho de que aparezcan desde el principio del texto no solo convierte el crimen en el centro de la trama sino que también da cuenta de la complicación de hallar la verdad sobre dicho crimen, pues entre tanta vacilación es aún más difícil resolver el crimen.

A partir de este momento, el investigador y el lector comparten el mismo propósito: resolver el misterio de un asesinato. En cierto modo, en este tipo de relatos el lector cumple un rol activo dentro de la trama.

El perfil del investigador

A diferencia del relato policial en el que el detective pertenece a una institución del Estado, tiene como fin la justicia social y resulta un hombre de moralidad intachable, en relatos como “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” el “detective” no necesariamente lo es, tampoco es parte del Estado y ni tan siquiera busca justicia puesto que ya no cree en ella.

Por otra parte, como se mencionó en el marco teórico, el investigador del relato neopolicial suele visitar los mismos lugares que visitan los asesinos, como por ejemplo, antros, burdeles y moteles; ello se debe a que no existe un paradigma único de la moral. Muy por el contrario, todo límite se desdibuja: los personajes no se dividen en buenos y malos, pues comparten espacios, tiempo y acciones, como es el caso del narrador-personaje que desde su niñez tenía una amistad con Ezequiel (máximo representante del lumpen), cuya sola presencia significaba “una profanación al inmaculado espíritu clasemediero” (Castellanos, Variaciones 24). Ya de adulto frecuenta los mismos sitios que frecuentaban Paco y sus amigos “lumpenizados”, como es el caso del burdel, el cual en sus propias palabras “era como cualquier otro antro, con las mesitas alrededor de una tarima redonda, donde las chicas empezaban a bailar pronto” (Castellanos, Variaciones 26), y lo mismo ocurre con el motel.

Los testigos

Desde su regreso al país, el narrador-personaje se reúne con algunas personas con las que conversa exclusivamente de la muerte de Francisco Olmedo, de manera que no los trata como amigos sino como testigos del asesinato.

El chino

Este es el primero con el que se encuentra el narrador—personaje a su regreso, por lo que es también quien le cuenta la versión más difundida sobre la muerte del amigo: “lo mataron porque presencié el asalto al McDonald del centro y reconoció a uno de los ladrones” (Castellanos, Variaciones 13). Sin embargo, le advierte además que en realidad “se lo quebraron por esa mujer, por Mercedes” (Castellanos, Variaciones 13). Este encuentro es el más importante porque le indica al investigador cuál fue el verdadero motivo del crimen y por lo tanto qué es lo que debe buscar para resolverlo: a una mujer.

Margarita

Ella, quien es la segunda persona con quien se reúne el investigador, le cuenta su versión de los hechos, según la cual culpa a Ezequiel de haber hundido a Paco en el mundo de la delincuencia y las drogas. No obstante ignora al narrador-personaje cada vez que le pregunta por la mujer, lo que llama la atención de aquel y crea aún más misterio alrededor de dicho personaje.

Moncho

Este personaje cumple con un rol muy importante puesto que en su entrevista con el investigador este descubre que fue quien presentó a Paco y a Mercedes en el mismo burdel al que se dirigen esa noche. Además de recrear los hechos ocurridos entre Mercedes y Paco, Moncho lleva al detective a recorrer el mismo camino.

Mercedes

Esta es la mujer a la que el narrador-personaje ha buscado a lo largo de toda la investigación pues, según él, esa era la única manera de hallar la verdad. Ella también cuenta su propia versión de los hechos.

Las variaciones sobre el asesinato de “Paco”

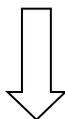
El discurso común	Según la mayoría, a Paco lo mataron por haber sido testigo de un asalto al McDonald del centro.
Versión del triángulo	Según el Chino, Mercedes (prostituta) es la culpable de que mataran a Paco, pues al conocer al capitán (su actual marido) él les estorbaba para vivir su romance.
Versión clasista	Desde la perspectiva de Margarita, hermana de Paco, la muerte de su hermano se debió a su lumpenización, pues al rechazar su posición de clase media para rebajarse al mundo de la delincuencia, inicia una espiral descendente hacia la muerte.
Versión del cartel	Según Mercedes el culpable de la muerte era Ezequiel, pues él mismo lo había asesinado. Ambos pertenecían a un cartel de drogas.
Versión política	Según el narrador-personaje la muerte de Paco estaba relacionada con política, específicamente con la guerra civil.
La versión más depurada	Paco fue asesinado por la nueva pareja sentimental de Mercedes, el capitán Orlando: “cuando Mercedes se juntó con el capitán, Paco se convirtió en un estorbo” (Castellanos, Variaciones 35).

La ruta seguida

Para resolver el misterio de la muerte de Paco el investigador (narrador-personaje) debe seguir una ruta de acción; para comprender mejor dicha ruta es importante tomar en cuenta el siguiente esquema:

País de residencia del investigador

(Estados Unidos)



País de procedencia

(La playa, el patio del Chino)	Cerca del volcán (Patio de Margarita)	El burdel (Recreación física de la vida de Paco)
Primeras versiones de la muerte de Paco	Reconstrucción de la vida de Paco	El motel
Ayagualo (A 20 kilómetros de la capital)	Encuentro con Mercedes (La verdad sobre el asesinato de Paco)	Aeropuerto

Como se visualiza en el esquema anterior, el recorrido físico del narrador-personaje va desde un exterior a un interior. De la misma manera en cuanto más se adentra en su país de procedencia, más descubrimientos hace sobre lo ocurrido con Paco. Por ello se puede

afirmar que existe una coincidencia entre el recorrido por el espacio y la reconstrucción de los hechos: al principio de su travesía, en el extremo del país (la playa), el narrador-personaje tiene acceso únicamente a detalles superficiales sobre Paco, y en cuanto avanza en el camino va avanzando también en el descubrimiento de los detalles más íntimos sobre la vida de Paco y su asesinato, hasta el punto de vivir en carne propia lo vivido por el difunto antes de su muerte.

Solamente volviendo a recorrer los pasos del muerto el investigador logra unir todas las piezas para descifrar el asesinato de su amigo. Y dichas piezas solo podrían completarse con la inmersión completa al mundo del muerto.

Las hipótesis

A medida que avanza la investigación el narrador-personaje formula varias hipótesis sobre lo ocurrido con Paco basado en las variaciones sobre su muerte, las más destacadas son las siguientes:

- A. El reto de los escuadrones de la muerte: la primera hipótesis del investigador es que Paco se vinculó con los escuadrones de la muerte, quienes lo forzaron a cometer un crimen que no pudo realizar; por esto perdieron la confianza de estos, quienes decidieron matarlo: “Paco se vio obligado a cometer su primer crimen, la prueba de fuego...pero no pudo aguantarse: tembló, vomitó y se orinó, como sabía demasiado decidieron eliminarlo” (Castellanos, Variaciones 14).
- B. Margarita, la guerrillera: esta segunda hipótesis consiste en que Margarita era una guerrillera buscada por el ejército, razón por la cual Paco se vio involucrado

en el asunto pero, como no cooperó, lo mataron: “ella, no era la señora que decía ser, sino una guerrillera, buscada por el ejército y los escuadrones de la muerte, quienes enfilaron hacia Paco para hacerlo carnada” (Castellanos, Variaciones 15).

C. La influencia de Ezequiel: según esta versión, Paco deja de pertenecer a la clase media para convertirse en un delincuente, lo que lo lleva a la muerte: “Paco, de tanto compartir con Ezequiel, se había ido mimetizando, así de simple” (Castellanos, Variaciones 31).

D. Ezequiel era el asesino: según la versión oficial Paco había sido asesinado por presenciar un asalto en la McDonalds, el investigador se pregunta Ezequiel formaba parte de esos asaltantes: “¿Estaba Ezequiel entre los cuatro tipos de la mesa o era uno de los que sacaron a Paco del McDonald? Nadie sabía.

E. Orlando es el asesino: finalmente el investigador se plantea la posibilidad de que el capitán Orlando sea el asesino de Paco: “El informe del entonces subteniente y ahora capitán Orlando Cañas diría lo siguiente: “Habiendo tenido informes de que Francisco Olmedo... era un infiltrado terrorista, procedimos a su captura y posterior eliminación” (Castellanos, Variaciones 52).

¿La resolución del misterio?

Son muchas las variaciones e hipótesis sobre el asesinato de Francisco Olmedo y sin embargo, no hay una resolución. A diferencia de otros relatos en los que la justicia triunfa mediante el descubrimiento y el consecuente castigo del asesino, en “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” no hay cabida para la justicia, la moral o la verdad que era, a fin de cuentas, el principal objetivo de la investigación; hay en cambio cabida para la incertidumbre, el crimen y la muerte.

Es precisamente esta imposibilidad de resolver el caso, lo que da cuenta de una sociedad caótica, en la que más que vivir se sobrevive en la guerra. Este hecho cuestiona el concepto de verdad, pues evidentemente no existe nada como tal, por el contrario, existen tantas verdades como personas a las que se les pregunte.

La reconstrucción de los hechos: la historia de Paco

Mientras se realiza la investigación se cuenta a la vez la historia de Paco antes de su muerte, lo que da origen a la segunda historia.

El inicio del fin: la decadencia de Paco

En lo que a la literatura respecta, se puede observar que incluso en la estructura del texto hay un descenso del narrador-personaje ya que este es quien pasa los límites de los subespacios a los que pertenece, lo que finalmente lo condena.

De la colonia clasemediera a sus linderos

Francisco Olmedo pertenece a la clase media del país, lo que espacialmente hablando lo coloca en una colonia habitada por personas de su mismo status social y económico, en la que invitar a alguien de otra categoría era considerado “una profanación al immaculado espíritu clasemediero” (Castellanos, Variaciones: 24) y sin embargo Paco lo hace, al punto que pasa a vivir a donde pertenece Ezequiel, “a la calle” (Castellanos, Variaciones 23).

De la clase media a la clase baja

Al relacionarse con personas de clase más baja, como Ezequiel y Mercedes, el difunto pasó a formar parte de otra clase social, de allí el descontento de su hermana por sus amistades: “En los últimos días fue peor. Únicamente salía con ese miserable de Ezequiel, a fumar marihuana y reunirse con quién sabe qué tipo de chusma” (Castellanos, Variaciones: 19). El error de Paco parece haber sido que “no se portó como un joven normal, acorde a su medio, a su posición (Castellanos, Variaciones 19).

De alta posición económica a la baja

Cuando los testigos hablan de Paco afirman que al principio Paco tenía dinero pues “le encantaba andar bien catrincito, a la moda y tener amigos burguesitos” (Castellanos, Variaciones 14); sin embargo, cerca del final de su vida hasta “se hizo ladrón, para cumplirle los gustos a Mercedes” (Castellanos, Variaciones 30) y hasta quería “ahorrar plata, para irse a vivir con ella” (Castellanos, Variaciones 30), lo que es un indicio más de su decadencia, en lo que se refiere a la economía.

La decadencia ineludible

Además de haber tenido dinero, estatus y una buena posición social, Paco gozaba también de belleza física, según Mercedes era “rubio, guapísimo...se reía de una manera que le pegaba a una la risa de inmediato, nada ordinario, para comérselo” (Castellanos, Variaciones 49). Pero a la hora de su muerte se convierte en un “cadáver putrefacto, irreconocible” (Castellanos, Variaciones 40), lo que da cuenta de la degradación física de Paco.

Finalmente, tras haber decaído social, económica y hasta físicamente, Paco es asesinado, dando el paso final hacia el otro mundo.

La coincidencia de los caminos

El anterior apartado deja claro que el camino recorrido por el difunto resulta una especie de espiral descendente, pues en todo sentido su vida decae a lo largo del relato. Por esta razón, mientras el narrador-personaje investiga, el caso recae también en esa espiral, como se refleja en el esquema presentado con anterioridad. Si se toma en cuenta la distribución espacial, social, y económica de las dos historias se observa que el difunto y el narrador-personaje tienen ciertos puntos de encuentro, lo que los convierte en personajes dobles, en otras palabras, cada uno es el reflejo del otro, siguen el mismo camino, exceptuando solo un hecho, como se puede ver a continuación.

El descenso en el espacio

Paco desciende desde su colonia clasemediera, asociada con la comodidad, la estabilidad y la opulencia, para ir a vivir con Ezequiel a la calle, la cual representa la pobreza, la inestabilidad y la miseria. De la misma forma, el narrador-personaje desciende de Estados Unidos (país de residencia), asociado con la comodidad, la opulencia y la estabilidad, al país de natal, donde mataron a su amigo y que se relaciona con la pobreza y la miseria.

El descenso social

Dado que los espacios en los que el investigador debe introducirse para averiguar sobre la vida de Paco coinciden con los que este frecuentaba (las calles, los bares, los burdeles, entre otros), se puede decir que ambos personajes se enfrentan a la misma decadencia social: ambos abandonan su posición clasemediera para mezclarse con la más baja escala de la sociedad.

El descenso económico

Como se expuso anteriormente, al pasar a ser parte del lumpen, Paco pierde los privilegios económicos con los que contaba cuando pertenecía a la clase media, del mismo modo, el narrador-personaje deja en Estados Unidos el brazalete de oro, lo cual se relaciona con una economía alta, para pasar a no tener nada mientras realiza la investigación; por el contrario, en el lugar en el que investiga depende económicamente de Moncho e incluso del Chino y de Mercedes porque no cuenta siquiera con un medio de transporte.

La trampa de la bruja

Como lo admiten todos los amigos de Paco, la culpable de su muerte parece haber sido Mercedes, prostituta de la que se enamoró desde que la conoció. Desde que supo de su existencia, el narrador-personaje se obsesionó por encontrarla, por conocerla y hasta reconoce desear acostarse con ella: “porque yo tenía que excitarme para imaginar a Paco desgarrando las paredes del ano de Mercedes, quizás así lo entendería, o haciéndola mía” (Castellanos, Variaciones 28).

Sin embargo a diferencia de Paco, el narrador-personaje se libra de la mujer-muerte, porque no pertenece a ese lugar, ya que había decidido irse doce años atrás.

La diferencia entre el vivo y el muerto

Entonces, a modo de recapitulación se debe hacer énfasis en ambos personajes conocen a las mismas personas, buscan a la misma mujer, frecuentan los mismos sitios e incluso comparten los mismos intereses y creencias sobre su país de procedencia: “Le parecía una burla del destino haber nacido aquí, en este país refundido. Hubiera querido nacer en Europa, en Estados Unidos...” (Castellanos, Variaciones 21); el narrador-personaje pensaba lo mismo, razón por la cual se fue, y precisamente eso fue lo que lo salvó, pues no se quedó a ver “las cosas espeluznantes que este país hizo con sus hombres” (Castellanos, Variaciones 18).

En el primer capítulo se dejó claro que el pecado imperdonable del difunto Paco fue la traición, pues era un apátrida, despreció a su clase y por ello fue olvidado, y en lo que al narrador-personaje respecta no hay mayor diferencia, ambos personajes violan los subespacios a los que pertenecían, van más allá de sus límites, la única diferencia es que uno de los dos se va, pero eso no le asegura el perdón, pues cuando vuelve le pagan también con el olvido su partida, ya que nadie le asegura nada sobre la muerte de su amigo, lo que hace que su investigación quede inconclusa.

La tercera historia: la revelación

Cuando ya todo se ha dicho sobre la muerte de Paco, cuando se concluye que no hay resolución posible para el caso, el lector se entera que no existe siquiera un caso, pues “este texto pudo ser escrito en cualquier ciudad, en cualquier país, porque el regodeo de Paco fue el último intento por aferrarse a una tierra desde siempre ajena” (Castellanos, Variaciones: 54)

De este modo el diálogo con el que da inicio el cuento, “Eso cambia toda la historia-dije” (Castellanos, Variaciones 11), está dicho entre el narrador-personaje y Linda “la muchacha sentada al otro lado del escritorio, [que] había sido testigo de mi bregar con esta farsa” (Castellanos, Variaciones: 55). Hasta este momento se aprecia la verdadera estructura del relato:

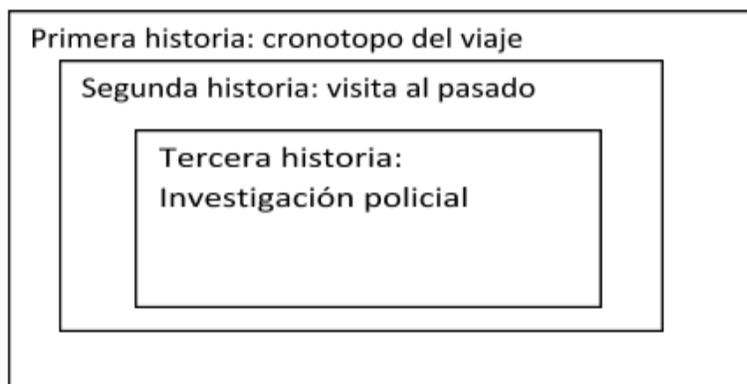


Figura 15

Como se puede observar, el marco del texto había estado oculto y solo al final es conocido por el lector. Pese a eso, es la primera historia porque es allí donde se crean las otras dos, un poco romantizadas, con ciertos giros relacionados con el crimen, el amor y otros elementos para adornar la única verdad: que sí existió una prostituta, cuyo verdadero nombre era Raquel, quien al preguntarle por Paco, comentó con una especie de ausencia:

Era el comienzo de esta guerra de mierda que todo lo pudrió, de esta penitencia con que el señor nos ha castigado, y nos castigará quién sabe por cuánto tiempo. A veces pienso que este ya es el infierno y que solo nuestra soberbia nos impide reconocerlo, como si fuéramos una raza maldita...A Paco lo recuerdo, claro, un muchacho apuesto, bien vestido...me enamoré nomás verlo. Locamente como nunca. Pasamos días en la cama sin importarnos la matazón de afuera...Entonces apareció una muchacha pálida y él se volvió loco por ella... (Castellanos, Variaciones 56).

En cuanto apareció dicha mujer, Raquel se dejó llevar por los celos y convenció a Pepe de que lo asesinara, aunque se dijo a sí misma “que había sido el diablo, el maléfico quien se había apoderado de esta ciudad, porque ese mismo mes mataron a monseñor Romero, y todos formábamos parte de la carnicería” (Castellanos, Variaciones 57).

Creación literaria = creación de la verdad

Al final del cuento, tras haber leído todo un relato neopolicial que realmente no existió, solo queda preguntarse, ¿qué significa la literatura dentro de este relato? Evidentemente se deja muy claro que no existe una verdad, de manera que no se hallará tal cosa en la literatura, sin embargo, a través de esta se puede construir una verdad sobre el pasado irresuelto, para así librarse de este, mediante la creación de una ficción.

A pesar de “tomarle el pelo” al lector mediante una investigación policial, la literatura es la conexión del pasado que se desea comprender con el presente. Es a partir del recurso literario que el narrador-personaje crea su propia verdad sobre la guerra que ha marcado su vida para siempre.

Finalmente se establece la conexión sexo-literatura- guerra, que a inicios de este análisis era tan solo una sospecha. En síntesis, la literatura no es otra cosa que un camino de autoconocimiento e incluso terapéutico, mediante el que se puede explicar el hombre su historia personal que no deja de ser política, sobre todo en este caso.

Conclusiones

- A.** En “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” hay tres historias: dos de estas esconden la primera, como un medio de distracción para engañar al lector, y distraerlo de “la verdad”.
- B.** En una de las historias se emplea la estructura del relato neopolicial para enganchar al lector; además, dicho hecho da cuenta de una sociedad en decadencia, en la que no hay verdades, ni soluciones, como es el caso de la sociedad representada en el texto.
- C.** Mediante la literatura, el narrador-personaje logra conectarse con el pasado y así comprenderlo.
- D.** Tras comprender ese pasado, el narrador-personaje logra recrearlo a través del discurso literario.

E. La literatura es entonces una especie de medio terapéutico para resolver el pasado, para recrearlo con los matices propios de quien narra, y así modificarlo según convenga.

CONCLUSIONES

- A. El primer objetivo se cumple en tanto que se demuestra que el viaje realizado por los protagonistas de cada uno de los textos representa un descenso al infierno cuando se llega al país de procedencia que se encuentra en guerra, mientras que salirse de este representa un ascenso al paraíso; de esta forma se genera una serie de relaciones y oposiciones a partir del espacio, tales como: plano superior-cielo-extranjero (sin guerra) / plano inferior-infierno- país natal centroamericano (en guerra).
- B. dichas relaciones y oposiciones dan cuenta de los procesos de las guerra llevados a cabo en algunos países centroamericanos durante los períodos de los años ochenta y sus consecuencias en los ciudadanos, quienes vivieron un infierno del que aún hoy en día no se recuperan, razón por la cual se considera Estados Unidos como un paraíso en el que se liberan de sus paupérrimas condiciones de vida al irse a buscar “el sueño americano”.
- C. El segundo objetivo del trabajo se cumple en tanto que se indica que el erotismo cumple en “El gran masturbador”, “Variaciones sobre el asesinato de Francisco Olmedo” y “La noche de los escritores asesinos”, con una finalidad transgresiva, en tanto que le permite a los protagonistas burlar los límites físicos, sociales y emocionales para buscar la verdad.
- D. El erotismo es una vía para alcanzar el conocimiento (la verdad) sobre la guerra. La violenta sexualidad representada encubre una verdad aún más

violenta: la guerra y su secuela en la vida de los sobrevivientes, a la cual se llega únicamente mediante el encuentro sexual.

E. En cuanto al tercer y último objetivo planteado en el trabajo se señala que la creación de literatura (ficción) cumple en los tres textos estudiados con dos funciones: la primera es ser la vía hacia la verdad, pues únicamente mediante la creación de literatura los protagonistas se aproximan a la mujer, la cual es en los tres textos la dueña de la verdad; la segunda es la función terapéutica, pues mediante el texto creado logran los protagonistas explicarse a sí mismos lo ocurrido con la guerra para poder seguir adelante.

F. El código escrito, en este caso observable en la creación de ficción, se relaciona enteramente con la guerra, es por ello que comprenderlo es lo mismo que entender la guerra misma, propósito de los tres protagonistas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barahona Najarro, Flor Isabel. “La función del intertexto de Caperucita Roja en el cuento “El hombre de la primera vez” del libro *El desencanto* de Jacinta Escudos”. Tesis de Grado. Universidad de El Salvador, 2013. <http://ri.ues.edu.sv/4656/>

Barchino, Matías. “Del asco a la identidad nacional. La narrativa de Horacio Castellanos Moya”. *Centroamericana*, Universidad de Milán, 13, 2007: 5-22.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5168242>

Basile, Teresa. "Memorias perturbadas/memorias autocríticas: Revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya". *Alternativas*, León (México): Instituto Cultural de León 5, 2015: 1-30.
<http://alternativas.osu.edu/en/index.html>

Bataille, Georges. *Historia del erotismo*. Madrid: Errata Naturae, 2015.

Besse, Nathalie. "Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid 41,2009. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2449535>

Bolaño, Roberto. "Horacio Castellanos Moya: La voluntad del estilo". *Kennesaw State University*. Abril 2010. kennesawtower.kennesaw.edu/archives/2010-11/horacio-castellanos-moya.php

Calcagno, Juan Ignacio. “Horacio Castellanos Moya, una estética de la provocación”. *El cultural del país*, abril. 2010. <http://andrescapelan.blogspot.com>

Campos, Ana Beatriz: “Aplicación de la teoría estética del cinismo en la novela *El asco* de Horacio Castellanos Moya”. Tesis. Universidad de El Salvador, 2013.
<https://core.ac.uk/pdf/16700397.pdf>

Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones de la P. Universidad Católica de Chile, 1997.

- Castellanos, Horacio. *El gran masturbador*. San Salvador: Ediciones Arcoiris, 1993.
- Castellanos, Horacio. "La memoria es una tirana implacable. Entrevista a Horacio Castellanos". Gregory Zambrano. *Miscelánea*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas XII, 2011: 71-76. www.armasyletras.vanl.mx/numeros/82-83/16.pdf
- Castellanos, Horacio. "Nos hubiéramos matados, si nos hubiéramos encontrado", entrevista a Horacio Castellanos Moya". Wuiser, Doris. *Helix*, junio 2010. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/.../1779>
- Chacón, Albino. "El rompimiento de los espejos identitarios en Centroamérica: estudio de caso literario de un discurso migrante obsesivo: *El asco, Thomas Bernhard en San Salvador*, del salvadoreño Horacio Castellanos Moya". *Ístmica*, Heredia: Universidad Nacional 12, 2011:12-22.
- Coello, Emiliano. "El pícaro como protagonista en las novelas neopoliciales de Rafael Menjívar Ochoa y Horacio Castellanos Moya". *Centroamericana*, Milán: Universidad de Milán 17, 2009. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4947466>
- Cortez, Beatriz. "El desencanto de Jacinta Escudos y la búsqueda fallida del placer". *Istmo*, Managua: Universidad Centroamericana de Managua 3, 2001: 1. <http://istmo.denison.edu/n03/articulos/desencanto.html>
- Escobedo, María. "Los mitos de la libertad son un privilegio de las élites". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: Biblioteca Virtual Cervantes 730, 2011:131-138. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj96t1>
- Escudos, Jacinta. *Cuentos sucios*. San Salvador: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte, 1997.
- Fallas, Teresa. "La persistencia de la memoria guatemalteca en las novelas *Insensatez y El material humano*". *Centroamericana*, Universidad de Milán, 20, 2011: 69-84.

- Fernández, Lilian. "El patriotismo es una estupidez generalizada en todo el planeta". *Letralia*, Cagua: Tierra de Letras 217, 2009. www.letralia.com
- _____. "Transgresión y elementos oníricos en "El diablo sabe mi nombre", de Jacinta Escudos". *Punto en línea: Cultura UNAM*, 2008. <http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/233>
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1997.
- Galindo-Doucette, Evelyn. "El asesino melancólico de Jacinta Escudos". *Contracultura*. 21 Abril. 2015. <http://www.contracultura.com/sv/el-asesino-melancolico-de-jacinta-escudos>
- Genette, Gérard. *Figuras III 1972*. Edición en español: 1989.
- Gutiérrez M., Ricardo. "La novela post-exílica de repatriación". *Hispan mica*, Estados Unidos: Universidad de Maryland 120, 2011: 27-35. <https://www.jstor.org/stable/23267682>
- Grau Llever a, Elena. "A-B-C Sudario de Jacinta Escudos: una novela de artista posmoderna". *Delaware Review of Latin American Studies*, Estados Unidos: Universidad de Delaware 2, 2012. <http://udspace.udel.edu/handle/19716/19715#files-area>
- Huezo, M., Miguel. *La sirvienta y el luchador. El ojo de Adrián*. Mayo. 2011. [Elojodeadrian.wix.com/ el_ojo_de_adrian/horacio-castellanos-moya#!_horacio_castellanos_moya](http://Elojodeadrian.wix.com/el_ojo_de_adrian/horacio-castellanos-moya#!_horacio_castellanos_moya)
- Huizinga, Johan. "Esencia y significación del juego como fenómeno cultural". *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 1943: 11-44.
- Jastrz bska, Adriana. "De historia a paranoia, dos novelas negras centroamericanas". *Centroamericana*, Milán: Universidad de Milán 2, 2012: 337-350. www.red-redial.net/referencia-bibliografica-68523.html

Jiménez, Idania y Carolina Paz. “*Baile con serpientes: la fusión del género fantástico y del género policíaco*”, tesis, Heredia: Universidad Nacional, 2000.

Josa, Emanuela. “Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en «*Insensatez*» de H. Castellanos Moya y «*El material humano*» de R. Rey Rosa”. *Centroamericana*, Milán: Universidad de Milán 23. 2, 2013: 31-58.

_____. ““La mitad de la vida que nos dejaron” Las primeras obras de Jacinta Escudos entre memoria y olvido”. *Centroamericana*, Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore 22.1/2, 2012: 161-179. <http://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/Jossa-A-00000345-New-Ebook-11.pdf>

La Biblia Latinoamericana. San Pablo. Madrid, 2005.

Learned, Amber et al. “El erotismo como logro del movimiento feminista en Centroamérica: los casos de Ana Istarú, Dina Posada, y Jacinta Escudos”. Tesis. University of Saskatchewan Saskatoon, 2008.

S.a. Literary Criticism. “Cuentos sucios- Jacinta Escudos”. 4 junio. 2014. <http://blogs.ubc.ca/upasana/2014/06/04/cuentos-sucios-jacinta-escudos/>

Lo Duca, Giuseppe Maria. *L'Histoire de l'Erotisme*: París, 1979.

Lotman, Iuri M. «El texto en el texto» (1981a) (2ª parte) versión en español en *La semiosfera*. t. I. *Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, 1996. 21-42.

_____. "Semiótica de la escena" (1981b) edición en español: *La semiosfera*. t. I. *Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, 1996.57-84.

_____. “Composición de la obra artística verbal”, *Estructura del texto artístico* (1970b) edición en español: Madrid: Istmo, 1972. 261-292.

_____. «Texto y sistema» en *Estructura del texto artístico* (1970a) edición en español: Madrid: Istmo, 1978:79-104.

- Mackenbach, Werner. *"Historia, memoria y ficción. Tirana memoria de Horacio Castellanos Moya. Ayer, España: Asociación de Historia Contemporánea 97, 2015: 83-111.* <http://web.a.ebscohost>.
- Mackenbach Werner y Alexandra Ortiz. "Jacinta Escudos-la continuidad en la discontinuidad". *Istmo*, Managua: Universidad Centroamericana de Managua 10, 2005. <http://istmo.denison.edu/n10/foro/escudos.html>
- Manzoni, Celina. "Una narrativa al borde del abismo. Casi todos los cuentos de Horacio Castellanos Moya". *Cuaderno de literatura*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana 38, 2015: 450-461.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228239.pdf>
- Marín, Paco. *"La sirvienta y el luchador"*. *Guaraguao*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona 39, 20 12:192-194.
<http://www.revistasculturales.com/revistas/89/guaraguao/num/39/>
- Méndez, Francisco. "El thriller, lo fantástico y las relaciones de poder en *Baile con serpientes, Managua Salsa City* y *¡Devórame otra vez*".
Biblio3url.edu.gt/Publi/Libros/ACCriticos/08pdf
- Molina V, Carlos. "Crítica literaria y crítica de la realidad". *Cultura*, León: Universidad Autónoma de Nuevo León 82, 1998: 175-186.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4794312.pdf>
- Navidad, José Alberto y José Ulises . "La construcción del rol en el personaje femenino de la narrativa de guerra y posguerra civil salvadoreña: análisis comparativo desde la perspectiva de género en las obras: *No me agarran viva* de Claribel Alegría y *La diabla en el espejo* de Horacio Castellanos Moya". Tesis. Universidad de El Salvador, 2014. <http://ri.ues.edu.sv/6002/>
- Padura, Leonardo. *Variaciones en negro. Miedo y violencia: la literatura policial en Hispanoamérica*. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

- Palma, Milagros. "Escenarios del deseo femenino en la colección *El Desencanto* (2001) de la escritora Jacinta Escudos". *Biblioteca Virtual Cervantes*. Instituto Cervantes 4, 2017.
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/congreso_45_27.pdf
- Peller, Diego. "La violencia vacía". *Página 12*. 28 agosto. 2008.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4386-2011-08-30.html>
- Pezzé, Andrea. "El complot que se repite: la Centroamérica de Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa". *Polifonía*, Universidad Tecnológica de Pereira, (s.f.): 13-25.
www.apsu.edu/sites/apsu.edu/files/.../El_complot_que_se_repite.pdf
- Prieto, Yurinis. "Formalización estética y funciones de la sátira en *El asco*, Thomas Bernhard en San Salvador (1997) y en *La diabla en el espejo* (2000) de Horacio Castellanos Moya". *América: Cahiers du CRICCAL* Francia 38, 2008: 131-138.
<https://www.worldcat.org/title/formalizacion-estetica-y-funciones-de-la-satira-en-el-asco-thomas-bernhard-en-san-salvador1997-y-la-diabla-en-el-espejo2000-de-horacio-castellanos>
- Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*(1946) edición en español : México D.F , Editorial Colofón, s.f.
- Rojas G., Margarita. "Horacio Castellanos Moya: política y detectives". *Campus*, Heredia: Universidad Nacional ,2004.www.repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2250.
- _____. *La ciudad y la noche*. San José: Farbern, 2006.
- Rojas, Margarita y Flora Ovaes. "*In vino veritas: La narración del viaje*". Taller de letras 29, Chile: Universidad Católica, 2001: 87-98.
- Rojas, Vilmar. "La imagen mediática en *La diabla en el espejo*: entre el poder y la exclusión". *Inter Sedes* IV: Universidad de Costa Rica 2003: 147-159.
<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/842>

- Soldán, P., Edmundo. "Horacio Castellanos Moya y el eterno retorno". *Cultura y entretención*, 2013: 61.
- Squieres, Mathew. "Horacio Castellanos Moya: el cinismo salvadoreño". Kennesaw State University, 2010. <http://kennesawtower.kennesaw.edu/archives/2010-11/horacio-castellanos-moya.php>
- Thornton, Megan. "A postwar Perversion of "Testimonio" in Horacio Castellanos Moya's "El asco"". *Hispania*, Estados Unidos: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese 2, 2014: 207-219. <https://es.scribd.com/document/257451330/A-postwar-Perversion-of-Testimonio-in-Horacio-Castellanos-Moya-s-El-asco>
- Tomás, Fernando. "*Hay serpientes que bailan con la música del mal*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: Biblioteca Virtual Cervantes 744, 2012: 144-146. <http://hispanismo.cervantes.es/recurso.asp?DOCN=4262>
- Trelles, Diego. Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005). *Asisthesis* 40, 79-91, 2006.
- Weiser, Frans. "Present in the past: the Historicized Turn in Horacio Castellanos Moya's *Senlessness*". *Otherness Essays and Studies* 2.1, 2011. www.otherness.dk/...2.../2.Frans_Weiser.pdf