Las formas del duelo: memoria, utopía y visiones apocalípticas en las narrativas de la guerrilla mexicana (1979-2008)

by

José Feliciano Lara Aguilar

B.J., Universidad Nacional Autónoma de México, 2001

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy

in

THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

(Hispanic Studies)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

October 2016

© José Feliciano Lara Aguilar, 2016

Abstract

This study analyzes six literary works of the Mexican contemporary guerrilla that covers the years 1979 to 2008: *Al cielo por asalto* (1979) by Agustín Ramos, *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) and *La patria celestial* (1992) by Salvador Castañeda, *Morir de sed junto a la fuente. Sierra de Chihuahua 1968* (2001) by Minerva Armendáriz Ponce, *Veinte de cobre* (2004) by Fritz Glockner, and *Vencer o morir* (2008) by Leopoldo Ayala. In both their form and structure, these narratives address the notion of mourning, as well as its inherent categories, such as: work of mourning or grief work, melancholy, loss, grief, remnants, and specters, among others, which call into question and destabilize the generalized social discourse. In this tension, I observe the emergence of aesthetic languages that take place within the post-revolutionary imaginary of the 1960's, and 1970's with the exhaustion of revolutionary imaginary that was predominant in the preceding decades. These aesthetic languages provide mourning with new contents, organized in three fields: memory, utopia, and apocalyptic visions, which recreate mourning as a symbolic space where an important social struggle for the reconstruction of the past is still ongoing.

Prefacio

This dissertation is an original, unpublished and independent work conducted by José Feliciano Lara Aguilar.

Índice

Abstract ii

Prefacio iii

Índice iv

Lista de abreviaturas vii

Agradecimientos ix

Dedicatoria x

Capítulo 1: Introducción 1

1.1 El duelo: un huésped oculto asedia el hogar 1

1.2 El guerrillero mexicano contemporáneo: una aproximación a sus orígenes y desarrollo 6

1.3 La experiencia de la guerrilla en México y su ubicación en el campo intelectual 11

1.4 Estado de la cuestión 15

1.5 Marco teórico-conceptual 28

1.6 Organización de la tesis 41

Capítulo 2: La reconstrucción de la memoria guerrillera desde el trabajo del duelo en familia 45

2.1 El duelo y la memoria 45

2.2 Las FLN 49

2.3 *Veinte de cobre*: la irrupción del fantasma y su devenir en narración 51

2.3.1 La relación de las pérdidas y el desandar del *yo* guerrillero 58

2.3.2 Políticas de la amistad y relato de aprendizaje en el marco de la experiencia carcelaria 66

2.3.3 Trabajo del duelo, deuda y herencia: el reacomodo de la familia a partir de la reelaboración del relato 77

2.4 El GPGAG 83

2.5 *Morir de sed junto a la fuente*: la escritura como ritual de duelo 84

2.5.1 Los sucesos en Madera: señales de un duelo por venir 91

2.5.2 "Los trabajos de la memoria" y la articulación de lo fragmentado 94

2.5.3 La pena y la negociación con el pasado 101

2.5.4 Restricción del duelo y duelo comunitario: del burocratismo a la elegía pastoral .. 105

2.5.5 Los juegos de la memoria: del archivo muerto a la aprehensión de lo perdido 110

Capítulo 3: Las formas del duelo en el marco de la utopía y la (des)esperanza 119

3.1 El duelo y la utopía 119

3.2 Los Lacandones y la Brigada Roja 126

3.3 *Vencer o morir*: el duelo como proyección de la utopía 127

3.3.1 Duelo y utopía de una madre imaginaria 132

3.3.2 Las voces de la (in)completud 140

3.3.3 Políticas de la amistad y movilización en el marco de la experiencia carcelaria 149

3.3.4 El espectro, el duelo y la utopía 153

3.3.5 Muerte y conjura: del romanticismo revolucionario a la religiosidad popular 158

3.4 El MAR 162

3.5 *¿Por qué no dijiste todo?* Las claves de la novela 165

3.6 El duelo y la utopía desde sitios de exclusión y resistencia 170

3.6.1 Epifanías tenebrosas I: el duelo anticipado 175

3.6.2 Epifanías tenebrosas II: angustia y orfandad 178

3.6.3 Epifanías tenebrosas III: los restos de la utopía 184

3.6.4 Huellas de la esperanza utópica 191

Capítulo 4: Visiones apocalípticas en tiempos de duelo 203

4.1 El duelo y el Apocalipsis 203

4.2 *Al cielo por asalto*: la novela y sus escenarios 207

4.3 Al principio fue el duelo 212

4.3.1 Alegoría apocalíptica del 68 mexicano 217

4.3.2 Reflejos del Apocalipsis en el drama de la historia 223

4.3.3 Más allá del final, la historia 231

4.3.4 Las cosas últimas: monólogos del drama fúnebre 234

4.4 Poéticas del descenso en *La patria celestial* 242

4.4.1 Volver al padre: los pasos de un mesías derrotado 248

4.4.2 La pérdida más allá de la pérdida 255

4.4.3 El bien, el mal y otras figuraciones en el contexto de la derrota 261

4.4.4 El duelo y la contemplación de la catástrofe 269

Conclusiones 277

Bibliografía 290

Lista de abreviaturas

ACNR Asociación Cívica Nacional Revolucionaria

AGN Archivo General de la Nación (México)

BCA Brigada Campesina de Ajusticiamiento

BR Brigada Roja

CAP Comandos Armados del Pueblo

CEDEMA Centro de Documentación de los Movimientos Armados

CLR Comité de Lucha Revolucionaria

CNH Consejo Nacional de Huelga

DFS Dirección Federal de Seguridad

DIPD División de Investigaciones para la Prevención de la Delincuencia

DGIPS Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales

EIM Ejército Insurgente Mexicano

EPR Ejército Popular Revolucionario

ERPI Ejército Revolucionario del Pueblo Insurgente

EZLN Ejército Zapatista de Liberación Nacional

FEG Federación de Estudiantes de Guadalajara

FEMOSOPP Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado

FER Frente Estudiantil Revolucionario

FLN Fuerzas de Liberación Nacional

FNCR Frente Nacional Contra la Represión

FPPM Federación de Partidos del Pueblo Mexicano

FRAP Frente Revolucionario Armado del Pueblo

GPG	Grupo Popular Guerrillero
GPGAG	Grupo Popular Guerrillero Arturo Gámiz
IPN	Instituto Politécnico Nacional
JCM	Juventud Comunista Mexicana
LCE	Liga Comunista Espartaco
LC23S	Liga Comunista 23 de Septiembre
MAR	Movimiento de Acción Revolucionaria
PAN	Partido Acción Nacional
PDLP	Partido de los Pobres
PCM	Partido Comunista Mexicano
PGR	Procuraduría General de la República
PPS	Partido Popular Socialista
PRD	Partido de la Revolución Democrática
PRI	Partido Revolucionario Institucional
SEDENA	Secretaría de la Defensa Nacional
SEGOB	Secretaría de Gobernación
SEP	Secretaría de Educación Pública
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México
UOM	Universidad Obrera de México
UP	Unión del Pueblo

Agradecimientos

Esta investigación no habría sido posible sin el apoyo del Social Sciences and Humanities Research Council del Gobierno de Canadá (SSHRC 2012-2013).

Con sincero cariño y agradecimiento para mi profesora Rita De Grandis, quien además de supervisar esta tesis fue mi guía moral e intelectual durante el doctorado. Mi profunda gratitud y respeto también para mi profesora Kim Beauchesne por la confianza que siempre ha depositado en mí, por su paciencia y amabilidad, y por su guía intelectual. También agradezco profundamente a mi profesora Alessandra Santos por aceptar ser parte de mi comité, y por sus observaciones siempre precisas y enriquecedoras. Rita, Kim y Alessandra, para ustedes mi admiración y reconocimiento, gracias siempre por su calidad humana y generosidad intelectual.

Varias personas me han acompañado a lo largo de este periplo: Ximena Osegueda (qepd.), Reyna Hernández (qepd.), Belkis Barrios, Tiana Vekić, Ebtisam Mursi, Olga Borges, Carmen Miranda, Sara Barnard, Alegría Martínez, Ángeles Jiménez, Suli Kairos Huerta, Sandra Karina Hernández, Carla Méndez, Georgina Hidalgo, Leticia Olvera, Mónica Rosendo, Ulises Ortega, Matthew Bennett, Josimar Yácuta, Marcos Moscoso, Juan Felipe Hernández, Edgar Liñán, Edgar Cera, Jesús Alejo, Guillermo Mendoza, Jesús de León, Homero Bazán, Jesús Salazar, Alejandro Álvarez, Germán Fernández, Rocío Lara y Juan Gallardo, Leah Arthur, Ree y Glenn Grant, Jesse y Stevie Garman, Colleen y Jason Fuller, Olga Albarrán y Luis Felipe Infante, Lance y Marguerite Herriott, y Tony y Delea Carrillo. A todos agradezco infinitamente su apoyo, recomendaciones, sugerencias, críticas y sentido del humor. Sirvan estas palabras como un pequeño homenaje a la amistad que a través de estos años hemos mantenido, y que nos une gracias al poder de la sencillez y la sinceridad.

A la memoria de las y los excombatientes.

Con profundo respeto para ellos y sus familias.

A Sarah y a Elio. Gracias por su infinito apoyo y por transformar la rutina de los días en milagro, felicidad y sorpresa.

A Chano y Camilita, por supuesto.

Capítulo 1: Introducción

1.1 El duelo: un huésped oculto asedia el hogar

¿Qué es el duelo? ¿Cómo comprender las demostraciones de dolor que surgen después de una pérdida? ¿Cómo explicar las formas que el duelo adquiere cuando aquello que ha fenecido no sólo son individuos sino también ideales, sueños colectivos y proyectos de emancipación? En la presente tesis exploro las diferentes formas o expresiones del duelo dentro de un corpus narrativo que aborda el tema de la guerrilla en México a finales de los sesenta y durante la década del setenta del siglo XX. Se trata de un conjunto de obras escritas a posteriori por ex guerrilleros, familiares y personas cercanas a los ex combatientes, quienes ejercen su propio derecho y autoridad de comunicar —desde el acto y el arte de narrar— sus experiencias personales, o las de sus seres queridos, en el marco de los movimientos armados en la historia reciente.[1]

Se arguye que esta intención de narrar el pasado señala un repliegue hacia la propia subjetividad del militante, pero también una vuelta hacia su entorno familiar y hacia las relaciones de amistad que a partir del ejercicio guerrillero sufrieron transformaciones significativas. En otras palabras, estamos hablando de ausencias marcadas por una época turbulenta al interior del espacio doméstico-nacional, de sucesos y traumas que permanecían apartados u ocultos y que por su propia fuerza han buscado una salida. Como se verá más

[1] De todos los textos que integran mi corpus solamente *Al cielo por asalto* (1979) de Agustín Ramos no se ajusta del todo al modelo o patrón arriba mencionado, es decir, no poseo ninguna prueba de que el autor haya tenido algún familiar o amigo cercano involucrado en la guerrilla. Sin embargo, a lo largo de la novela hay una claro acento en la relación afectiva entre hermanos inscrita en el marco de los movimientos sociales y armados de la época, así como en la presencia del duelo que figura como una condición permanente. Cabe agregar que desde el inicio de la novela es posible distinguir los elementos antes señalados en el epígrafe dedicado a "Gume", que en la ficción es el hermano del protagonista; esta marca paratextual sugiere o permite intuir esa posible relación en un contexto verídico.

adelante, el hecho de que estos trabajos hayan empezado a circular en el contexto post-68 habla precisamente de esta urgencia de narrar lo ocurrido, y con ello, elaborar los duelos por las pérdidas experimentadas. Un segundo escenario nos obliga a pensar estas narrativas en términos de la correlación de fuerzas dentro del entorno político de toda una época, la cual tuvo como predominancia el dominio político del Partido Revolucionario Institucional (PRI). De ahí su doble importancia, puesto que estas narrativas lograron insertarse dentro del discurso social de la época, que de acuerdo con Marc Angenot, "consiste en todo lo que se dice y escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa … en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si se considera que *narrar* y *argumentar* son los dos grandes modos de puesta en el discurso" (*El discurso* 21). Pero por muy limitada que haya sido la circulación de estos materiales su sola presencia habla de una argumentación, de un juego de oposiciones, de articulaciones y resistencias frente al discurso social dominante que el propio Angenot identifica como parte esencial de la hegemonía.[2]

La elección de este corpus obedece a la profunda relación que guarda con el fenómeno del duelo. En algunos de los textos, por ejemplo, es notable la necesidad por parte de los personajes —en su calidad de deudos— de llegar a un buen término con la pérdida de sus familiares, pérdida que en este caso está mediada por la violencia política y por los traumas que esta generó dentro del entorno familiar. En este sentido, estamos hablando de procesos de duelo

[2] Por hegemonía, en términos del discurso social, Angenot entiende "un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de retóricas, tópicas y doxas transdiscursivas … esos mecanismos imponen aceptabilidad sobre lo que se dice y escribe, y estratifican grados y formas de legitimidad. (31). Más adelante explicaré brevemente cómo las narrativas que conforman este estudio se integran al campo intelectual, aprovechando la "relativa autonomía" que Pierre Bourdieu identifica frente a los poderes político, económico y religioso, en tanto autoridades instituidas fuera de dicho campo.

interrumpidos o retardados, que abren su propio camino para encontrar una transferencia o salida por vía del relato.

La hipótesis de este trabajo considera que en estas narrativas el duelo constituye no sólo un estado anímico sino un espacio simbólico en el que la pérdida se aloja actuando como un huésped oculto que asedia al sujeto orientándolo siempre hacia la re-articulación de la memoria, y en otros casos a la re-vivificación de la utopía. Observo que en estas narrativas la pérdida se multiplica dentro del espacio (simbólico) del duelo proyectando formas o expresiones que se caracterizan por su irregularidad, ya que refieren a impurezas, fragmentos o remanentes que persistirán en los márgenes del discurso dominante, luchando por su visibilidad y reconocimiento.[3] Estas formas, por lo tanto, cuestionan y desestabilizan dicho discurso, pero lo hacen mediante el despliegue de lenguajes estéticos que proveen al duelo de nuevos contenidos. Advierto que dichas formas (del duelo) se agrupan en tres grupos temáticos: la memoria, la utopía y las visiones apocalípticas. También es importante mencionar que la noción de pérdida tiene aquí un valor esencial, ya que ésta no se refiere a la ausencia como una totalidad o como el vacío absoluto que sugiere la muerte. Por pérdida entiendo su reverso positivo, la posibilidad de

---

[3] En *Espectros de Marx* (1995) Jacques Derrida caracteriza la hegemonía a partir de los tres discursos que la sostienen y que conforman los tres poderes de la cultura: el político, el mediático y el intelectual (65-7). En el caso del fenómeno guerrillero es necesario mencionar que estos tres discursos (o poderes de la cultura dominante) no sólo estaban ceñidos a los estatutos del partido político en el poder, sino que se afanaron en maquillar y en algunos casos, en ocultar esta problemática, prácticamente desde sus orígenes hasta mediados de los noventa cuando surgió el EZLN (el 1º de enero de 1994) en la escena política, y con el cual irrumpieron los fantasmas del pasado. En ese momento el tema rebasó al propio Estado, y a los intelectuales y medios de comunicación alineados al poder; es decir, el discurso de apertura democrática, modernidad y progreso sostenido a lo largo de varias décadas por el PRI-Gobierno llegó a su punto más crítico en el marco de la globalización y el modelo neoliberal ampliamente difundido durante el mandato del ex presidente Carlos Salinas de Gortari. Para el año 2000, el de la llamada "transición democrática" marcado por el arribo del Partido Acción Nacional (PAN) a la presidencia por vía de su candidato Vicente Fox Quesada hubo un cambio de estrategia en dicho discurso, se apeló a una "política de transparencia" y se promovió con bombo y platillo una reconciliación con la sociedad mediante la apertura de los archivos de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) y de la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA). Sin embargo no se juzgó como se esperaba a responsables de las atrocidades cometidas durante esas décadas.

lo existente más allá de la muerte y de la catástrofe misma, posibilidad que en estas narrativas permite acceder a la relación material y simbólica que existe entre el guerrillero y la experiencia el duelo.

El sujeto fragmentado después de la tortura y la experiencia carcelaria; el guerrillero —que semejante a un *homeless* o sin techo— trata de reanimar su utopía entre los escombros y la miseria de los barrios perdidos de la periferia urbana; los restos o remanentes que aguardan para convertirse en hallazgo y luz que concedan de una vez por todas al desaparecido y a sus familiares la dignidad y estatus perdidos frente al crimen de la borradura, y por supuesto, la memoria fragmentada de la clandestinidad en busca de articulación son algunas de estas pérdidas materiales y simbólicas que abordo en mi investigación y que, como sugiere Judith Butler en el epílogo de *Loss* (2003), "exigen ser pensadas como una constitución de relaciones sociales, políticas y estéticas" (467); o como propone Jacques Derrida en *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional* (1995) —por aquello del entonces tan pregonado fin de la historia y la muerte del marxismo a principios de este nuevo siglo—, hablar del duelo y de la pérdida equivale a ontologizar restos, hacerlos presentes, identificar sus despojos, localizarlos, asegurar qué queda de éstos y hacer que "la cosa" trabaje y produzca (23); su ser (de los restos) en cuanto ser. En resumen: me interesa estudiar los cauces, las potencialidades y los modos a través de los cuales el duelo se ejerce y (trans)forma teniendo como marco las narrativas derivadas de los movimientos armados de las décadas del sesenta y setenta del siglo XX en México.

Mi principal argumento es que pese al carácter político de estas narrativas el duelo, siendo en apariencia un tema menor, es recurrente. Desde su relación con la memoria, el duelo nos permite reconocer los procesos de elaboración, a partir de un ejercicio narrativo, que pone a

prueba a los deudos en su aspiración de llegar a buen término con su(s) pérdida(s). La memoria, por lo tanto, es la fuente que alimenta esta escritura de duelo orientada a exponer y compartir la experiencia militante, pero también a denunciar los crímenes del Estado en el marco de una ruptura generacional.

El duelo también participa en una compleja relación con la utopía tanto de manera positiva como negativa. Los personajes, por ejemplo, nos muestran que para aspirar a un futuro mejor se debe renunciar a las comodidades y a las formas convencionales de la sociedad burguesa; asimismo, nos enseñan también que el duelo no sólo es un proceso hacia el alivio del dolor causado por la pérdida sino también un derecho que permite a los deudos recobrar energías para continuar su lucha y transformarla en una agencia destinada a exigir justicia y hacer contrapeso al poder dominante. Por otro lado, también nos muestran que la pérdida de los sueños hacia delante y el socavamiento de la esperanza generan efectos devastadores en los personajes conduciéndolos hacia duelos patológicos y hacia la distopía.

Finalmente, el duelo se conjuga con el lenguaje estético de las visiones apocalípticas. Lo que más importa de esta relación, mediada de nuevo por la(s) pérdida(s), es la perspectiva del disidente desde un escenario que sugiere un final individual o un fin de los tiempos; o bien, su lugar dentro de un escenario post-apocalíptico desde donde busca inútilmente reanudar su sueño transformador. En ambos casos el disidente político carga un profundo duelo, más que nunca el mundo es para él un sitio inacabado, un espacio poblado de restos, pero precisamente es desde esos escombros que impera su necesidad de transformarlo aun cuando en el intento le vaya la razón o la vida.

Al cielo por asalto (1979) de Agustín Ramos; *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) y *La patria celestial* (1992) de Salvador Castañeda; *Morir de sed junto a la fuente. Sierra de*

Chihuahua 1968 (2001) de Minerva Armendáriz Ponce; *Veinte de cobre* (2004) de Fritz Glockner; y *Vencer o morir* (2008) de Leopoldo Ayala son las obras que integran el presente corpus de estudio. Me enfoco en el periodo que abarca desde los inicios hasta el cierre de una etapa importante de la guerrilla en el México contemporáneo, es decir, desde las primeras manifestaciones armadas de 1968 en el estado de Chihuahua que siguieron al asalto del Cuartel Madera efectuado el 23 de septiembre de 1965 hasta la amnistía de 1978 anunciada por el presidente José López Portillo (1976-1982) hacia todos los presos políticos que cuestionaron y confrontaron su gobierno y el de sus antecesores Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).[4]

1.2 El guerrillero mexicano contemporáneo: una aproximación a sus orígenes y desarrollo

Los movimientos armados en México durante la segunda mitad del siglo XX obedecen a una serie de tensiones sociales que se agudizaron a partir de la década del 50. La problemática agraria no resuelta en el pasado, así como la ausencia de garantías políticas y ciudadanas propiciaron un serio cuestionamiento por parte de varios sectores de la población hacia el legado de la Revolución mexicana pregonado a voz en cuello desde el PRI y las instituciones de

[4] El historiador y escritor Fritz Glockner observa que la amnistía decretada por López Portillo representa el reconocimiento de que la guerrilla en México existió y que los presos políticos y desaparecidos se lanzaron a las armas por motivos sociales. En ese sentido, se puede decir que con este acto se abre una puerta hacia la reconstrucción de la memoria guerrillera frente a las versiones manipuladas de los archivos policiacos existentes. Ver: Fritz Glockner Interviewed by Ariel Ruiz Mondragón. "La guerrilla en un hoyo negro. Entrevista con Fritz Glockner". *Periodistas en línea*. 20 May 2008. Por otro lado, es importante mencionar que si el año 1978 indica el cierre del presente estudio, no quiere decir que con éste se decreta el fin de la guerrilla en México; por el contrario, algunos grupos siguieron en actividad hasta principios de los ochenta, como sugiere Verónica Oikión Solano en: "El Movimiento de Acción Revolucionaria. Una historia de radicalización política" pp. 417-460 en *Movimientos armados en México, siglo XX.* Vol. II. Un caso importante, pero que no abordo en este trabajo debido a que ha sido estudiado de manera abundante desde diversas disciplinas, corresponde al del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), cuya organización precursora durante la década del setenta fueron las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN).

gobierno.[5] En lugar del diálogo el Estado privilegió la política de mano dura, y fue dentro de este contexto social y político que surgió la figura moderna del combatiente irregular en México. Respecto al perfil del guerrillero mexicano Carlos Montemayor observa que este "ha sido tradicionalmente campesino … y que no proviene de una influencia ideológica determinada, sino que más bien canaliza, a través de una ideología dominante en ese momento, la conciencia profunda de insurrección, de libertad, de dignidad, que su comarca padece o vive" ("El guerrillero 89). En otro de sus escritos, Montemayor expone las complejas circunstancias que lo vieron nacer:

> La guerrilla rural y la guerrilla urbana surgieron de procesos en ocasiones tan aparentemente disímiles como la radicalización de las juventudes comunistas ante las viejas estructuras del Partido Comunista Mexicano (PCM) y del Partido Popular Socialista (PPS) o de la radicalización política de cuadros religiosos. En este sentido, la Liga Comunista 23 de Septiembre es un buen ejemplo del complejo cruce de caminos y de la amplia gama de procesos políticos que desembocaron en la guerrilla mexicana.… Pero a pesar del vasto contexto político del movimiento estudiantil en 1968, no podemos reducirlo a la explicación causal de la guerrilla posterior; en la urdimbre de la guerrilla se encuentran hilos que provienen de condiciones anteriores y de contextos diferentes. (Montemayor, *La violencia* 13-5)

---

[5] En "La revolución como conciencia de México", el filósofo Leopoldo Zea problematiza sobre el sentido de la Revolución mexicana, la cual percibe como el polo opuesto de otras revoluciones como la rusa y la francesa, las cuales se proyectan como universales; en ese sentido, la crítica que éste realiza a la Revolución mexicana se dirige hacia su carácter local, hacia su mexicanismo dado que no logró proponer una solución para "los problemas totales de la humanidad en abstracto" como ocurrió con las revoluciones mencionadas. Para Leopoldo Zea es claro que: "La Revolución mexicana careció de una filosofía y tanto sus políticos como pensadores y artistas surgieron de la realidad de la revolución, es decir, una realidad puesta a flote por la violencia revolucionaria, después vino, su inspiración y la reflexión". Zea, Leopoldo. *Hiperión. Antología.* México: UNAM, 2006, pp. 169-86. La reflexión de Zea, sin embargo, resulta un tanto excesiva en el sentido de que parece descartar los aportes ideológicos propios de una filosofía de la liberación presente en el pensamiento de Ricardo Flores Magón y de Francisco I. Madero, los cuales apostaban por la solución de "problemas universales" como la supresión de la propiedad privada y el establecimiento de la democracia por la vía pacífica, por mencionar dos ejemplos.

La observación de Montemayor es ilustrativa ya que expone el descontento y la insatisfacción que los diversos grupos sociales de aquella época experimentaban; durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta el país vivió varios acontecimientos, a través de los cuales ya se vislumbraba el futuro de la guerrilla, como es el caso de la rebelión Henriquista (1952) y más tarde la de los Federacionistas Leales (1961) encabezada por el general Celestino Gasca. El henriquismo, por ejemplo, buscó ser una fuerza de oposición al PRI por la vía democrática: la Federación de Partidos del Pueblo Mexicano (FPPM) obtuvo registro como partido político ante la Secretaría de Gobernación (SEGOB) y perfiló como candidato a la presidencia al general Miguel Henríquez Guzmán. Al igual que el PRI, el FPP veía en la Revolución mexicana su principal fuerza y fundamento político e ideológico para resolver los problemas de la nación. Sin embargo, estos últimos consideraban que el PRI "se había desviado de los ideales de la revolución" y que "tales desviaciones se advertían en la evidente inmoralidad administrativa, la burla del voto ciudadano y la formación de grupos privilegiados que 'hacen del poder público un botín personal"' (Pellicer 483). A los casos anteriores se suma la represión del movimiento ferrocarrilero en 1958 y el encarcelamiento de sus líderes Demetrio Vallejo y Valentín Campa, el asesinato del último líder agrario zapatista Rubén Jaramillo y su familia en 1962, y las masacres del 2 de octubre de 1968 y del 10 de junio de 1971.[6]

En cuanto al panorama internacional es imposible omitir la gran influencia de la Revolución cubana como el referente en la formación de diversos grupos armados en toda

[6] Para una visión más profunda acerca de estos pasajes de la historia reciente de México ver: Oikión Solano, Verónica, and García Ugarte, Marta Eugenia, eds. *Movimientos armados en México, Siglo XX*. 3 vols. México: El Colegio de Michoacán, 2008; Pellicer De Brody, Olga. "La oposición en México: el caso del Henriquismo". El Colegio de México. Centro de Estudios Internacionales. *Foro Internacional* 68.17 (1977): 477-89; Glockner, Fritz. *Memoria roja. Historia de la guerrilla en México (1943-1968)* México: Planeta, 2013, y Pérez Arce, Francisco. "Los sindicatos en su laberinto: ferrocarrileros, electricistas, maestros (1958-1982). *De la insubordinación a la obediencia: el sindicalismo*. Coord. Ruth Arboleyda Castro, et al. México: INAH, 2010. 39-63.

América Latina, de tal modo que la primera gran épica guerrillera mexicana, que emula la toma del cuartel Moncada, fue el asalto al cuartel militar de Ciudad Madera, en el estado de Chihuahua en 1965 dirigido por el doctor Pablo Gómez y el profesor Arturo Gámiz, acción mediante la cual el combatiente mexicano buscó su ingreso al movimiento revolucionario latinoamericano.

Sin embargo, las buenas relaciones diplomáticas entre Cuba y México jugarían un papel importante respecto al verdadero nacimiento, recepción y reconocimiento de este a nivel internacional. En una entrevista a propósito de la primera edición de *Memoria roja. Historia de la guerrilla en México 1943-1968* (2007), Fritz Glockner expone que cuando los jóvenes mexicanos se acercaban a la embajada cubana para solicitar entrenamiento militar como tantas veces lo hicieron otros jóvenes de los demás países latinoamericanos, éste les era negado.[7] Glockner atribuye esta negativa a la gran amistad que entonces existía entre Fidel Castro y Fernando Gutiérrez Barrios, quien durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz fue el titular de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), la cual influyó para que "Cuba no diera acta de nacimiento a los movimientos guerrilleros mexicanos" (Glockner, "La guerrilla"). El sentimiento de orfandad referido por Glockner es confirmado por Carlos Montemayor en un pasaje que retoma de *Memorias, 1945-1979* (2009) del ex guerrillero José Luis Alonso Vargas, para narrar la experiencia de un grupo de treinta guerrilleros enviados a Cuba luego de la negociación, por medio de la cual fue liberado el cónsul estadounidense Terence Leonhardy, quien había sido secuestrado en mayo de 1973 en Guadalajara:

En primer lugar, nos aclaró [el comandante Manuel Piñeiro] que, por tener una buena y necesaria relación diplomática con México, Cuba no nos iba a dar entrenamiento militar, como al resto de

[7] Consultar: Glockner, Fritz. Interviewed by Ariel Ruiz Mondragón. "La guerrilla en un hoyo negro. Entrevista con Fritz Glockner". *Periodistas en línea*. 20 de mayo de 2008. Web. 2 de marzo de 2012. <http://www.periodistasenlinea.org/20-05-2008/15607>.

los guerrilleros de América Latina; que los gobiernos del continente, de Guatemala para abajo, habían roto relaciones con ellos y los habían expulsado de la OEA por órdenes de los Estados Unidos. Y que México era la excepción. Por eso no iban a poner en peligro esas excepcionales relaciones diplomáticas ayudándonos con los entrenamientos. Que podíamos solicitar todo lo que quisiéramos, menos eso …" (citado en Montemayor 17).[8]

El breve panorama ofrecido muestra que la guerrilla mexicana durante esos años fue poco conocida a nivel continental.[9] Es evidente que los grupos armados que surgieron en este país durante las décadas de los sesenta y setenta no alcanzaron el mismo desarrollo que sus pares latinoamericanos; sin embargo, se puede asegurar que al igual que éstos, los guerrilleros mexicanos aspiraron a la transformación del país teniendo como meta primera el socialismo. Por su parte, el gobierno mexicano, a través del ejército y la policía (como es el caso de la Dirección Federal de Seguridad y la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales), adoptó mecanismos de terror semejantes a los empleados por sus homólogos latinoamericanos para silenciar dicho fenómeno, recurriendo a la persecución, la infiltración, el encarcelamiento, la tortura, el asesinato y la desaparición. Es importante mencionar que a esta etapa de la historia reciente en México se le conoce de manera convencional como "guerra sucia". [10]

---

[8] Para un mayor acercamiento a la figura del comandante Manuel Piñeiro y su papel dentro de la Inteligencia cubana ver el capítulo: "El crisol cubano" en *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesas de la izquierda en América Latina* de Jorge G. Castañeda. pp. 62-95.

[9] Para Fritz Glockner este desconocimiento de los grupos armados mexicanos no fue gratuito, en su opinión: "La guerrilla mexicana es la más aislada, vapuleada, puteada, escupida, sobajada, ignorada. La ignora el enemigo, que es el Estado mexicano; la ignora el grupo electoral, el partido que representa al proletariado mexicano, que es el Partido Comunista; la ignora el bastión, el paraíso revolucionario, el ícono de la liberación latinoamericana, Cuba, que la traiciona y vapulea" (Glockner, "La guerrilla").

[10] En la introducción de *Movimientos armados en México, siglo XX* (vol. I) Verónica Oikión Solano y Marta Eugenia García Ugarte resaltan la "flexibilidad o falta de rigurosidad que existe para definir, comprender y explicar los movimientos sociopolíticos armados"; en este sentido, las autoras muestran cómo es que se han aplicado diferentes conceptos para aludir al fenómeno: ya sea de la física (guerra fría-caliente), de la moral (guerra mala-justa) o de la limpieza (*guerra sucia*: aludiendo en un sentido figurado a las acciones criminales del terrorismo de

1.3 La experiencia de la guerrilla en México y su ubicación en el campo intelectual

Desde la década del setenta se empezaron a producir en México obras narrativas que abordaban el fenómeno guerrillero, predominando la ficción; sin embargo, fue en los años ochenta que el tema cobró mayor fuerza mediante el aspecto testimonial que se incorporó a esta literatura. Más adelante, en la década de los noventa, así como en la primera década del dos mil circuló un mayor número de trabajos, incluso algunos de ellos incorporaron en sus títulos palabras como: "diario" y "memorias", detalles que dejaron ver la urgencia y necesidad de hablar sobre el pasado reciente.

Pese a que el interés por el tema de la guerrilla en México no era nuevo, pues ya había sido abordado, a partir de enfoques históricos, sociológicos y periodísticos, entre otros, su estudio desde la crítica literaria era —y aún continúa siendo— un campo fértil por explorar. [11]

Estado) (16). Además del término convencional "guerra sucia" sobresale también la noción de Guerra de Baja Intensidad (GBI). En la tesis *Guerra de Baja Intensidad y movimientos sociales EZLN: análisis de prensa masacre de Acteal (22 de diciembre de 1997)* Leticia Mendiola Hernández, explica que la GBI es una estrategia global que abarca diversos campos: el político, el económico, el social y el psicológico. Algunas de sus características principales consisten en el no reconocimiento ni negociación de las autoridades con el grupo insurrecto, el énfasis de la intervención militar en el plano territorial, aspecto que incluye la ocupación, el robo de cosechas y pertenencias, y el desplazamiento de comunidades, así como su despliegue a nivel regional, teniendo en el terror psicológico un elemento importante que se manifiesta mediante patrullajes, la intensa militarización y la intimidación a efectos de desgastar y agotar a las fuerzas revolucionarias. En este sentido, Fritz Glockner considera erróneo situar estos movimientos dentro de la noción de "guerra sucia", en su opinión es más preciso enmarcarlos dentro de la GBI. En este orden de ideas, en la página del Centro de Documentación de los Movimientos Armados (CEDEMA), un comunicado del Partido Democrático Popular Revolucionario-Ejército Popular Revolucionario expresa que en "la aplicación de la GBI, intervienen diversas instituciones gubernamentales coordinándose con la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), así como el control de los medios de comunicación para darle un carácter integral, sobresaliendo los aspectos económico, político, militar, comunicaciones, antropológico, psicológico, médico, social, cultural, ideológico, etc.". Ver: «http://www.cedema.org». 2 de marzo de 2012.

[11] Los tratamientos y disciplinas varían, aquí una pequeña muestra de la diversidad de trabajos que se han escrito respecto al tema: en *Madera: razón de un martirologio* (1968) José Santos Valdés analiza las problemáticas económica y social del estado de Chihuahua, las cuales distingue como las causas principales que condujeron al surgimiento de la guerrilla y al movimiento armado que derivó en el asalto al cuartel militar de Ciudad Madera a cargo del Grupo Popular Guerrillero. *10 años de guerrillas en México 1964-1974* (1974) es una investigación periodística de Jaime López basada en fuentes documentales, la cual ofrece un balance general de las acciones armadas en el periodo señalado. *Guerrero bronco: campesinos, ciudadanos y guerrilleros en la Costa Grande* (1996) de Armando Bartra es otra investigación que aborda las luchas sociales en esa entidad del país poniendo especial atención en el tema rural y político; este estudio, que abarca desde la fundación de México como estado-

Esto se debe principalmente a que la producción y circulación de las obras había sido más o menos limitada, y porque la crítica prestó mayor atención a los trabajos que abordaron el movimiento estudiantil de 1968, quedando rezagado el tema de la guerrilla, de ahí entonces la necesidad de generar contenidos orientados hacia la comprensión de ese fenómeno desde su representación en los géneros narrativos.

He ubicado las obras de las cuales me ocupo en esta investigación dentro del campo de la política, en particular dentro del ámbito de las izquierdas, siguiendo el razonamiento del filósofo Adolfo Sánchez Vázquez, para quien el uso de este término en plural es más acertado, puesto que al menos existen cuatro distintas.[12] En este sentido, percibo con relación a estos cuatro grupos (izquierda democrática-liberal, social demócrata, izquierda social e izquierda socialista) la existencia de un sector disidente, cuya crítica hacia el capitalismo (e incluso hacia dichas izquierdas) la realiza de manera radical, y a través de las armas. Como resultado de esta escisión me interesa analizar la producción literaria surgida dentro de y relacionada con este sector; es decir, aquella literatura que, en palabras de Lancelot Cowie, autor de *La guerrilla en la literatura hispanoamericana. Aporte bibliográfico* (1996), "narra las peripecias cotidianas del insurgente"

---

nación hasta el siglo XX, dedica también una buena parte a los movimientos armados encabezados por Genaro Vázquez y Lucio Cabañas. En *México armado* (2007) Laura Castellanos ofrece una investigación periodística de fondo que recupera y reactualiza el tema ofreciendo datos importantes y nuevas informaciones de carácter histórico, documental y testimonial. Para una visión más amplia acerca de los diversos tratamientos que se han realizado acerca de la guerrilla mexicana de las décadas del sesenta y setenta [del siglo pasado], también consultar: Sánchez Parra, Sergio Arturo. "La guerrilla en México: un intento de balance historiográfico". *Clío* 6.35 (2006): 121-44; y Oikión, Solano Verónica y Marta Eugenia García Ugarte. *Movimientos armados en México, Siglo XX*. 3 vols. Zamora: Colegio de Michoacán, 2008. Finalmente, el nombre de Carlos Montemayor es una referencia obligada en cuanto a este tema, el cual fue ampliamente estudiado desde la historia y la narrativa por este intelectual mexicano.

[12] Una izquierda democrática, liberal, burguesa, connatural al sistema capitalista; una izquierda socialdemócrata, que quiere mejorar las condiciones sociales dentro de los marcos de ese mismo sistema; una izquierda social, que es crítica del capitalismo pero no le ve una alternativa, representada sobre todo por los movimientos sociales, y una izquierda socialista, opuesta al capitalismo, que propone una nueva organización de la sociedad.
Para esta última izquierda, el problema no es simplemente la crítica al capitalismo, cuyos males son visibles, sino la lucha por una alternativa socialista. Socialista es la izquierda a la cual se le plantea tal problema. Ver: Gilly, Adolfo. "Adolfo Sánchez Vázquez en Lima". *La Jornada*. México: 23 de enero de 2004. Web.

(17). Es necesario mencionar que los géneros y subgéneros, así como los temas abordados en estas narrativas son diversos: predominan la novela y el testimonio, mientras que la producción de cuento, poesía y dramaturgia es limitada. Asimismo, como menciona Cowie la "formación ideológica-militar, las relaciones con el Partido Comunista, sus flaquezas humanas, la debilidad de su sistema táctico-militar, las campañas de la contrainsurgencia, las idiosincrasias del liderazgo, el papel del campesinado y el estudiantado en la lucha armada" (18), constituyen algunos de sus aspectos temáticos más representativos.

Antes de continuar, considero pertinente proporcionar algunos ejemplos muy breves acerca del posicionamiento de las narrativas sobre la guerrilla dentro del campo intelectual mexicano, aspecto que se relaciona directamente con las ideas propuestas por Lacelot Cowie. Para ello, me remitiré al pensamiento de Patricia Cabrera en *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987* (2006) donde ofrece claves importantes para comprender este fenómeno. La autora nos recuerda dos precisiones hechas por Pierre Bourdieu respecto a la polémica surgida con Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en torno a la noción de "campo intelectual".[13] Primero, "que la autonomía (del campo intelectual) 'varía considerablemente según la época en la misma sociedad, y según las sociedades", y segundo, que "los campos de producción cultural están bajo la *dominación de quienes poseen poder político y*

[13] Para Bourdieu el campo intelectual es un espacio (social) determinado por un complejo entramado de relaciones (articulaciones y oposiciones) entre individuos, grupos, organizaciones e instituciones que participan en el proceso de producción cultural. A decir del autor el aspecto más sobresaliente del campo intelectual es *la relativa autonomía* (énfasis mío) que éste posee respecto a los poderes político, económico y religioso, que son autoridades instituidas fuera del campo (*Campo* 31-2). La objeción que Altamirano y Sarlo en *Literatura/Sociedad* (1983) hacen a la propuesta hecha por Bourdieu consiste en que la "relativa autonomía" del campo intelectual no siempre es posible o en todo caso, suele ser limitada como ha ocurrido en varios países latinoamericanos donde "no se han consolidado sistemas políticos liberal-democráticos estables", pese a que "la extensión de las relaciones capitalistas ha generado un campo intelectual con sus instituciones, sus actores y sus actividades diferenciadas" (85). Asimismo, enfatizan ambos autores, los mecanismos que constituyen la dinámica del campo intelectual en esos países no necesariamente van acompañados "de las formas de autonomización relativa que las preserven de la coerción abierta por parte de las autoridades del sistema político" (85).

económico [énfasis de la autora], la cual se ejerce a través de mecanismos como los del mercado. Ello no impide que, simultáneamente, algunos individuos y grupos del campo literario sean dominantes dentro de éste" (citado en Cabrera, *Una inquetud* 47).

A partir de las observaciones hechas por Bourdieu, Cabrera ofrece algunos ejemplos que ilustran la dinámica al interior del campo intelectual, según el país y la época en que este desarrolla su acción. El primero corresponde a la década del veinte del siglo pasado en México en plena "institucionalización de la ideología de la revolución", periodo durante el cual los artistas plásticos ocuparon un lugar estratégico dentro de la política cultural al ser los más beneficiados; el otro caso, lo ocuparon los escritores encargados de conformar el "*corpus* 'novela de la Revolución mexicana'" (48). En este sentido, la autora observa una cuestión muy importante en relación al campo intelectual durante los inicios de la segunda mitad del siglo XX en la que se percibe ya una fuerte crisis: "para los años sesenta el nacionalismo en las artes plásticas y la preservación de los valores tradicionales en la literatura ya habían iniciado su decadencia (Villegas, 1993: 203-204, citado en Cabrera). El fenómeno puede entenderse en el marco del fracaso de las estéticas oficiales evidenciado a partir del descrédito del realismo socialista" (48). Fenómeno que activó verdaderos procesos de resistencia dentro de las izquierdas en los cuales la figura del guerrillero mexicano se incorpora al campo de la literatura, teniendo en la ficción testimonial el género que contribuyó a mostrarlo públicamente como un fenómeno social y cultural de la época.[14] Lancelot Cowie resalta precisamente el carácter híbrido de estas narrativas: "Aunque la táctica imperialista logró frustrar el proceso revolucionario, la experiencia sí sirvió de inspiración a la producción de un nuevo género de ficción testimonial" (18).

[14] Hay que tener presente que el testimonio es un género consagrado dentro de las letras latinoamericanas gracias a la labor de Casa de las Américas en Cuba, institución que ha sido el referente de la política cultural revolucionaria latinoamericana ampliamente difundida desde ese país.

De acuerdo con lo anterior, puedo decir que de los textos que integran mi corpus solamente uno —*Morir de sed junto a la fuente* de Minerva Armendáriz— es un testimonio, mientras que el resto se ajusta a la propuesta de Cowie, quien, además, remarca dos aspectos cruciales en estas narrativas: primero, que "en los relatos la historia y la ficción marchan por senderos comunes"; y segundo, que *"el tono oscila entre un mesianismo utópico y un derrotismo patético. Resalta la muerte como opción purificadora"* (18) [énfasis mío].[15] En el caso de la presente tesis me abocaré, como he mencionado, en el análisis de las formas del duelo y sus aspectos concomitantes en el marco de la experiencia guerrillera en México, los cuales en las siguientes páginas explicaré con mayor detalle.

1.4 Estado de la cuestión

Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada señalan que el antecedente directo de la novela sobre la guerrilla mexicana moderna se encuentra en la narrativa sobre el movimiento estudiantil del 68. En opinión de ambas autoras hay una marcada tendencia por parte de críticos y estudiosos de la historia de la literatura mexicana de considerar "las novelas sobre la guerrilla como parte de la saga del 68", es decir "como "deudoras de la tradición testimonial y crítica abierta" por la narrativa de dicho suceso (*Con las armas* 23). Esta observación es relevante porque pese a que los grupos guerrilleros de los años sesenta y setenta [del siglo pasado] tienen diversos orígenes, la experiencia de la masacre del 68 será el referente que identificará una tensión permanente entre el Estado y las clases no privilegiadas.[16]

---

[15] Sobre el carácter mítico, político y carnavalesco de la muerte como acontecimiento inevitable en el guerrillero latinoamericano, consultar: Bao Melgar, Ricardo en *Movimientos armados en México, Siglo XX.* Oikión and García. Vol. 1. pp. 13-67.

[16] Sobre el impacto del movimiento estudiantil que concluyó con la masacre de Tlatelolco, Carlos Monsiváis observa lo siguiente: "Gracias a los sucesos del 68, diversos sectores en México (en particular de la clase media universitaria) conocen en forma detallada el sentido del autoritarismo gobernante, la impunidad concedida a sus

A continuación mencionaré algunos trabajos, a partir de los cuales es posible advertir la evolución del estado de la cuestión, la cual efectivamente aparece relacionada con los sucesos del 68 mexicano, aunque más tarde logra alcanzar cierta independencia temática respecto a su propio abordaje. En la publicación de las actas del simposio *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución* (1995) Karl Kohut reúne el pensamiento de varios escritores e intelectuales mexicanos y extranjeros, quienes reflexionan sobre la literatura mexicana contemporánea a partir de la experiencia de la Revolución mexicana y el movimiento del 68, quedando el tema de la novela sobre la guerrilla mexicana como un paréntesis.

Sara Sefchovich, por ejemplo, expone que a partir de la segunda mitad de la década del sesenta y durante los setenta la narrativa mexicana prescinde del realismo para inclinarse hacia "la metaficción o creación literaria centrada en sí misma y en el acto de escribir" (51); no obstante, añade la autora, la experiencia del movimiento estudiantil del 68 produjo no sólo la recuperación del interés hacia el estudio de México, desde la perspectiva de la historia y las ciencias sociales, sino también desde la literatura, aspecto que motivó que varios autores se distanciaran de la metaficción, para "continuar con la tradición mexicana de hacer relatos críticos de la sociedad, de intentar la representatividad histórica en la literatura y asumir un compromiso social" (52).

Si Sefchovich acierta en identificar un cambio de dirección respecto a las formas de la creación literaria, Ignacio Trejo Fuentes tiene el mérito de reconocer el trabajo de autores no

---

dirigentes, la impotencia que le aguarda a quien desee ejercer sus derechos ciudadanos y la manipulación extrema de la información. Este conocimiento no es fácil de asimilar críticamente y suele conducir al oportunismo, la apatía, o, en el caso de una minoría belicosa, al ultraizquierdismo de los años setentas que se filtra en los centros universitarios, desemboca muy parcialmente en la guerrilla, y conduce inexorablemente a la frustración que es también ignorancia de los modos operativos de la realidad". Monsiváis, Carlos. "De algunas características de la literatura mexicana" en *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución.* Karl Kohut, ed. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995. p. 23.

canónicos nacidos desde el interior de las contradicciones políticas y sociales de ese tiempo, los cuales experimentaron desde muy jóvenes las masacres del 2 de octubre del 68, del 10 de junio 71 y, más tarde "una desaforada guerrilla en los ámbitos rural y urbano" (60). Trejo menciona que en las décadas del setenta y ochenta [del siglo pasado] una buena cantidad de autores retomaron el asunto de la guerrilla, siendo Salvador Castañeda quien ha abordado el tema ampliamente debido a su participación directa en el movimiento armado de aquella época.

Mi propósito de incluir en este apartado la compilación de las actas del simposio realizada por Kohut tiene como propósito observar que en 1995, año de publicación de esta obra, las referencias a la literatura de la guerrilla aún son limitadas, mientras que el tema del movimiento estudiantil ocupa mayor atención de los críticos e intelectuales. Por otra parte, pareciera como si el título de la obra (*Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*) jamás lograra hacer justicia al tema de la guerrilla, que aunque incipiente ya estaba presente en la novela mexicana. Veamos lo dicho por Kohut respecto a las posibilidades que el título de la publicación de las actas del simposio ofrecía en su momento:

> Parece pues bien fundado considerar el 68 como una fecha clave tanto para la historia de la sociedad como de las letras mexicanas. Pero ¿puede extenderse el argumento también a la segunda parte del subtítulo, "el ocaso de la revolución"? La fórmula es ambigua, y lo es conscientemente. En un primer nivel de significación la "revolución" es la Revolución mexicana, y "el ocaso de la revolución" por lo tanto la crisis de la Revolución mexicana hecha manifiesta en los eventos del 68. En un segundo nivel, la "revolución" subentendida es la del 68, y el "ocaso de la revolución" la crisis de las ideas del 68 que se manifiestan muy claramente en la literatura de los años 80 (15).

Sin embargo, Kohut tiene razón al posicionar al movimiento del 68 como la fractura histórico-generacional respecto al discurso emancipatorio y el legado institucional de la Revolución mexicana, aún cuando queda una sensación de vacío porque esa crisis de las ideas que él menciona tiene uno de sus efectos más relevantes en la radicalización de la juventud que opta por la vía armada, y en el simposio nadie de los participantes alcanza a iluminar el terreno de la novela sobre la guerrilla mexicana que sólo Trejo Fuentes menciona a vuelo de pájaro.

En *Después de Tlatelolco: las narrativas políticas en México (1976-1990). Un análisis de sus estrategias retóricas y representacionales* (2001), Ignacio Corona Gutiérrez efectúa un análisis sobre la representación de lo "político" en el discurso oficial mexicano frente a obras literarias que surgen como reacción a dicho discurso poniendo en contexto los efectos del acto comunicativo y de la acción social, así como la tensión entre historia oficial y contra-historia.

Desde la perspectiva oficial, Corona Gutiérrez analiza el discurso "Unidos en lo esencial" (14 de mayo de 1976) del ex presidente Luis Echeverría (1970-1976) y desde la perspectiva contestataria, estudia el testimonio *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988) de Elena Poniatowska y la novela *Guerra en el paraíso* (1990) de Carlos Montemayor. Corona identifica estos materiales como narrativas políticas, las cuales interpreta como eventos comunicativos debido a su deliberada participación en los procesos de construcción, definición y representación de lo político en México posterior a la masacre de Tlatelolco. Para el autor, estos escritos se distinguen por su capacidad de elocuencia y persuasión poniendo en contexto el problema de lo político como un problema ético (16).

El corte temporal propuesto por Corona alude al periodo presidencial de Luis Echeverría caracterizado por una doble postura: su (fallida) campaña de reconciliación con los estudiantes y su postura autoritaria, la cual tuvo su momento más crítico durante la masacre del Jueves de

Corpus en 1971, la guerra sucia en el estado de Guerrero y su política contrainsurgente empleada a lo largo de todo el territorio nacional. Posteriormente, Corona se enfoca en los efectos que a nivel político ocasionaron los acontecimientos que los terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985. De este trabajo me interesa resaltar la parte que Corona dedica a la novela de Montemayor, texto canónico sobre la guerrilla en la Sierra de Atoyac, en Guerrero, encabezada por el profesor Lucio Cabañas, ya que dentro de lo que él ubica como el post-68 ya se aprecia claramente un despegue del tema de la guerrilla en la literatura, aún cuando el fantasma de la masacre de Tlatelolco permanece en las conciencias y en el imaginario. Aquí llama poderosamente la atención, que Ignacio Corona elige como casos de estudio los dos grandes acontecimientos de duelo nacional en la historia reciente de México: la masacre del 68 y los terremotos del 85, sin embargo, se entiende que sus intereses se orientan hacia otros derroteros, por lo que el duelo queda como una asignatura pendiente.

La tesis doctoral *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)* (2008) de Aurelia Gómez de Unamuno es otro trabajo pionero respecto al estudio del tema guerrillero dentro las letras mexicanas. Enmarcada entre dos movimientos sociales que representan un punto de inflexión en la vida política de México—el movimiento estudiantil de 1968, y el levantamiento del EZLN el 1º de enero de 1994—, esta investigación aborda un corpus bastante sugerente, ya que por un lado analiza *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) y *Los diques del tiempo* (1991) de Salvador Castañeda y *Sobreviviremos al hielo* (1998) de Manuel Anzaldo Meneses y David Zaragoza Jiménez, y por el otro, las novelas *Pretexta* (1977) de Federico Campbell y *Muertes de Aurora* (1980) de Gerardo de la Torre.

De acuerdo con la autora estos escritos se caracterizan por su marginalidad, ya que en el primer caso, sus autores no son intelectuales sino guerrilleros; mientras que en el segundo, se

trata de autores que han sido ignorados, aún cuando éstos pertenecen a la ciudad letrada.[17] De la tesis doctoral de Gómez deseo resaltar la parte que dedica a las obras de Salvador Castañeda, y de Manuel Anzaldo Meneses y David Zaragoza, en la que aborda directamente el tema de la guerrilla mexicana, principalmente el tema carcelario. Nótese que en este trabajo la autora también establece una relación significativa entre la guerrilla como movimiento armado y su antecedente, el 68, como movimiento social, sin embargo, también es muy clara al afirmar que existen caminos y cruzamientos muy diversos entre ambos sucesos (12).

Aurelia Gómez enfatiza el gran valor intelectual así como estético de dichas obras que, además de dar voz a "las subjetividades marginales y subalternas" (11), también se sobreponen a los mecanismos del poder autoritario y a las contradicciones de representación, haciendo de éstas (voces) alternativas al relato contado por la historia oficial. En este sentido, la autora observa cómo dichos textos, desde su marginalidad, se van integrando a "la ciudad letrada" problematizando, desde un tercer espacio o "entre lugar" la lucha política, pero también los efectos de poder en la escritura, la representación de la violencia de estado, la tortura, la construcción del sujeto carcelario, la manipulación del registro histórico, y el modo en que opera la memoria individual y colectiva (11).

Otro trabajo que es obligado mencionar es *Specters of Revolution: Peasant Guerrillas in the Cold War Mexican Countryside* (2014) de Alexander Aviña, quien traza el curso de dos siglos de resistencia campesina en el estado de Guerrero hasta llegar a los movimientos armados

---

[17] En este punto disiento con Aurelia Gómez respecto a esta "ignorancia u omisión" por parte de la crítica literaria y cultural hacia el trabajo narrativo de Campbell y De la Torre. En *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución* (1995), por ejemplo, sus nombres aparecen junto a los de Agustín Ramos, Elena Poniatowska, René Avilés Fabila, Luis González de Alba, Marco Antonio Campos, Gustavo Sainz y Jorge Aguilar Mora, entre otros, como parte de esa generación cuyas obras abordaron los sucesos del 68 y sus consecuencias. En este sentido, Sara Sefchovich menciona que "varios críticos" ya han intentado hacer un estudio estilístico y temático de sus respectivas obras (52).

de las décadas del sesenta y setenta encabezados por los profesores rurales Genaro Vázquez y Lucio Cabañas Barrientos, a los que dedica especial atención. En esta obra resalta el empleo que el autor hace del término "espectro" para describir, representar y analizar la iteración de la insurgencia campesina, que al modo de una entidad fantasmal ronda (o asedia) este estado del país debido a que ahí todavía persiste un asunto que no ha sido resuelto. La metáfora es sencilla, nos muestra Aviña; se trata simplemente de una gran cantidad de muertes e injusticias históricas que han configurado el rostro beligerante de esa región. En este sentido, el historiador comparte una atinada semejanza hecha por Armando Bartra en "Sur profundo" (2000), quien a través de varios epígrafes o paratextos —que retoma de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1953)—, equipara el suelo de Comala con el suelo del estado de Guerrero donde los vivos y los muertos sin redimir conviven incómodamente.[18] Aviña dialoga con estos espectros; lo hace invocándolos desde los datos que aporta el archivo, pero también desde la experiencia testimonial contribuyendo así a la unión de las piezas de un pasado fragmentado que todavía clama por su rescate.[19]

En este sentido, es importante decir que, por su naturaleza, el presente corpus —el cual se ubica fuera de todo canon—, se opone y desafía al archivo oficial. Su objeto es situarse en otro punto para hacer contrapeso, sin embargo, esto no quiere decir que esta relación con lo oficial no

---

[18] Ver: Bartra, Armando, "Sur profundo". *Crónicas del sur. Utopías campesinas en guerrero.* Comp. Bartra. México: Ediciones Era, 2000. p.13-74.

[19] En *Mito y archivo* (2011) Roberto González Echevarría advierte en los textos oficiales el origen de la novela moderna, y eso incluye a la novela latinoamericana, la cual, según él, evolucionará a partir de lo oficial como un cuerpo exógeno y se situará "en el campo opuesto del poder" (40). En este sentido, González Echevarría polemiza con Mijail Bajtín acerca de la utilidad del archivo oficial. Mientras Bajtín niega tajantemente lo oficial y realza el papel de los rituales populares y el carnaval para explicar este origen; González se decanta por el pensamiento de Michel Foucault, al concebir que "la mediación", en términos de lo escrito a partir de "lo oficial", deriva de una serie de tensiones como limitar, negar, constreñir. Al respecto, Echevarría señala: "los discursos hegemónicos que oprimen, controlan, vigilan, suministran los modelos que más tarde serán tergiversados, parodiados, si se quiere, pero sin los cuales no habría texto novelístico posible. El cercenar, desfigurar, encerrar, describir la autoridad misma en todos sus disfraces, son actividades propias de lo humano concebido en la sociedad, tanto como sus antídotos (González 40).

exista o no tenga valor, o que en algún momento no se tome como útil, y en algunos casos, incluso, como verdadera. Lo que, en este caso, el archivo oficial señala, si se retoma el pensamiento de Echevarría nuevamente, es "la ley, su relación con el castigo y el control del Estado" (38). Estamos entonces, como sugiere este autor, frente a una relación áspera entre el archivo oficial y la novela: "La intertextualidad no es un tranquilo diálogo de textos…, sino un choque de textos, un desequilibrio de textos, algunos de los cuales tienen la capacidad de modelar, de moldear a los otros" (40), de ahí entonces que: "La concepción de la novela resulta ser un relato sobre el escape de la autoridad" (38). Precisamente las novelas de nuestro corpus cumplen la función principal del género novelesco de desafiar la "autoridad" al establecer un diálogo con la tradición de la literatura mexicana y latinoamericana, pero desde luego, marcadas fricciones con el archivo oficial; en otras palabras, esta relación áspera entre dichas literaturas y el archivo oficial tiene la particularidad de que las primeras conjuntan género novelesco, justicia social y huella corporal del trauma de los que sobrevivieron o sucumbieron a la guerra sucia emprendida por el gobierno.

Un ejemplo muy importante, que se relaciona con la presente tesis, tiene que ver con el entierro clandestino y exhumación de los restos mortales del profesor-guerrillero Lucio Cabañas. Después de veintidós años y con la ayuda de antropólogos sociales, sus deudos logran encontrar sus restos en el cementerio municipal de Atoyac, información que es confirmada mediante las pruebas de ADN correspondientes. El trabajo de Aviña rescata y desarrolla de manera precisa el término "espectro" y sus categorías intrínsecas: aparición, reiteración, legado y herencia, es decir, a través de su investigación se observa cómo el espectro de los movimientos guerrilleros campesinos del estado de Guerrero irrumpe por su propia fuerza asediando la historia hasta el presente. Se entiende bien que el duelo no es el tema que compete a su obra, sin embargo ésta sí

deja la puerta abierta para su abordaje, como se verá más adelante en el espacio que en esta tesis se ha dedicado a la exhumación de los restos de Lucio Cabañas, el cual es tratado a partir de la novela *Vencer o morir* de Leopoldo Ayala.

Otra referencia obligada es *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México (Vol. I)* (2012) de Patricia Cabrera López y Alba Teresa Estrada, quienes proporcionan el análisis más completo sobre el tema que hasta este momento existe sobre la producción literaria que desde los años setenta ha dedicado al tema.

Se trata de un trabajo con un enfoque interdisciplinario que hace dialogar la sociología y la crítica literaria con la historia y la política, a fin de proporcionar un conocimiento amplio sobre el fenómeno de la guerrilla mexicana desde el imaginario, el cual es abordado desde tres campos temáticos específicos: 1) el imaginario social de la guerrilla, que abarca la percepción, los estereotipos y los lugares comunes producto del tratamiento mediático de la guerrilla; 2) el imaginario movilizador que inspira a los combatientes irregulares; y 3) la "realidad ficcional" como imaginario plasmado por los propios escritores. Su estudio considera dos campos importantes: por un lado, las novelas que se enfocan en la idealización de los guerrilleros, y por el otro, aquellas otras que se enfocan en el ejercicio o reconstrucción de la memoria. La investigación aglutina un total de catorce novelas que abarcan de 1971 al 2001, es decir 30 años de novelística sobre la guerrilla mexicana de la segunda mitad del siglo XX. El aporte de la presente tesis a este amplio estudio elaborado por ambas autoras consiste en mostrar la importancia que el tema del duelo adquiere dentro del imaginario guerrillero, en particular a través de los subtemas que con él se articulan: la memoria, cuya relación con el duelo no sólo es notable sino necesaria debido al papel que ahí juega la figura de la pérdida; la utopía que vista a la luz (o a la sombra) del duelo ofrece nuevas lecturas acerca de cómo el dolor humano puede

articularse (o no) con los anhelos y/o deseos colectivos de transformación del mundo, y las visiones apocalípticas (y postapocalípticas), las cuales redimensionan el imaginario guerrillero problematizando, a través de la estética del fin de los tiempos, la idea del presente que ahí se narra pero también del porvenir; en otras palabras, las visiones apocalípticas (en su relación con el duelo) participan en la reinterpretación de la historia de los movimientos armados poniendo particular interés en la noción del fin de una época y en el fin, entendido como finalidad o meta, de una generación que a través de las armas se propuso transformar el presente.

Me gustaría agregar que el estado de la cuestión respecto al tema guerrillero en la literatura mexicana no se limita únicamente a los estudios que he presentado en este apartado; sin embargo estos sí ofrecen un panorama amplio sobre la forma en que estas narrativas han ido ganado terreno e interés por parte de la academia. Lo que es todavía más importante señalar aquí es que aún se sigue trabajando en una obra intelectual que desde diversas disciplinas, como la crítica literaria, el análisis testimonial, la historia, el periodismo, la sociología y el aporte bibliográfico, sigue contribuyendo al estudio de dicho fenómeno. [20]

Por otra parte, es mi deber precisar que en el caso de la presente tesis hay varios puntos de contacto con las investigaciones arriba citadas, siendo algunos de éstos: la cercanía con el movimiento del 68, el tema carcelario, el ejercicio de la memoria y los juegos textuales y

---

[20] Para Salvador Castañeda la correlación entre literatura e historia pese a parecer "artificiosa o falaz" sirve a los propósitos de "rescate de memorias colectivas" (134). En este sentido, el autor arguye que todo lo escrito acerca de los movimientos guerrilleros (tanto los documentos elaborados por las organizaciones o por individuos) puede conducir a "la biografía, al testimonio, al diario *in situ* o extemporáneo,… y la crónica entre otras posibilidades de rescate.… No obstante que lo sucedido puede parecer un todo unitario, en realidad no lo es, se encuentra disperso y fragmentado pues cada uno de los militantes guarda consigo una parte de esa práctica.… En el libro de la historia de nuestros países en América Latina es fácil encontrar páginas en blanco o en su caso insufladas con embustes mediante el manoseo desvergonzado de la historia con tal de conseguir esfumarle a la población el recuento de sus luchas. En nuestro país los baldíos no son pocos". Ver Castañeda, Salvador. "La memoria colectiva en la literatura". En Ibarra Chávez, Héctor. comp. *La guerrilla de los 70 y la transición democrática.* México: Ce-Acatl, 2006. pp. 135-6.

visuales que se desprenden del imaginario guerrillero. Sin embargo, quiero hacer notar también que ninguno de estos trabajos aborda directamente el tema desde el duelo y las sucesivas pérdidas materiales y simbólicas que he identificado en dichas literaturas.

También conviene aclarar que no es propósito de esta tesis tomar la noción de duelo como sinónimo de la derrota del movimiento guerrillero mexicano, tampoco negar sus aportes a la "democracia" mexicana, ni mucho menos cuestionar el valor de todas las pérdidas sufridas. Por el contrario, mi interés consiste, entre otros aspectos, en apreciar también los sueños diurnos, la esperanza utópica (que no se ha vuelto a repetir), los sacrificios y las victorias parciales, pero aún así definitivas, de una gran cantidad de jóvenes, que impulsados por el deseo de transformar al país y al mundo, lograron arrebatar al régimen autoritario una buena parte de los derechos fundamentales que la población carecía en esos momentos.

Al desarrollar el tema del duelo quiero sobre todo, hacer énfasis en la existencia de un trabajo (de duelo) que aún queda por hacer y que se ha ido postergando durante varias décadas. En condiciones normales, frente a cualquier tipo de pérdida se hace el duelo para sanar, para llegar a buen término (con la pérdida misma) y para restablecer la relación del doliente con el mundo. Pero cuando se trata de un asunto mayor que involucra el encarcelamiento, la muerte, la tortura y la desaparición de una gran cantidad de personas que se han atrevido a cuestionar al poder dominante, el proceso del duelo se vuelve mucho más complejo, ya que por un lado exige del recuento de los sucesos como una forma de exteriorización del trauma, pero también como una exigencia de justicia, además de la conformación de un saber histórico. En este sentido, narrar, como se verá más adelante, se vuelve una actividad crucial por medio de la cual se busca reducir la brecha generacional, el vacío que media entre un pasado que había sido ocultado y un presente que todavía carece de respuestas concretas.

Lo anterior obliga a no perder de vista que bajo las condiciones de la represión, el duelo individual equivale en la mayoría de los casos a un sufrimiento colectivo a menudo ignorado por el grueso de la población. En *Narrating Trauma: On the Impact of Social Suffering* (2016) Eyerman, Alexander y Breese exponen precisamente cómo el sufrimiento social adquiere importancia a partir de los efectos que puede generar la fuerza simbólico-emocional de los grupos sociales que se hallan bajo tal condición. En opinión de estos autores son los intelectuales, artistas, y líderes de movimientos sociales quienes crean narrativas de sufrimiento social, proyectándolas como nuevas ideologías que a su vez crean nuevos intereses ideales. "Tales ideologías e intereses pueden desencadenar reparaciones significantes en el tejido civil o a su vez instigar nuevos ciclos de sufrimiento social" (xi-ii).[21] De lo anterior importa subrayar el valor que Eyerman y compañía otorgan a las colectividades sufrientes, es decir, nos invitan a comprenderlas no solamente como redes materiales sino desde su *ser*, desde la herida que lastima al colectivo y desde sus posibles canales de salida orientados hacia una productividad positiva:

> Cuando los procesos sociales interpretan los acontecimientos como gravemente peligrosos para los grupos, los actores sociales transforman el sufrimiento individual en un asunto de preocupación colectiva, de preocupación cultural, peligro de grupo, pánico social, y miedo progresivo. Las víctimas individuales reaccionan a la herida traumática con represión y negación, obteniendo alivio cuando estas defensas psicológicas son superadas, trayendo el dolor dentro de la conciencia de manera que pueden estar de duelo. Para las colectividades es diferente. En lugar de la negación, la represión y la elaboración,

[21] "Such ideologies and interests can trigger significant repairs in the civil fabric o instigate new rounds of social suffering in turn" (xi-ii). La traducción en el texto es mía.

es un asunto de estructura y construcción simbólica, de crear una narrativa y avanzar desde allí. Un "nosotros" debe ser construido a través de la narrativa y la codificación, y es esta identidad colectiva la que experimenta y afronta el peligro (xii-iii).[22]

De modo muy sutil los autores muestran los puntos de contacto entre el sufrimiento social, el duelo, la memoria y la utopía; y aunque efectivamente, para las colectividades la condición del duelo es distinta al duelo individual, a éste no se le puede excluir de los marcos del sufrimiento social. En este sentido habría que preguntarse, por ejemplo, si existen o han existido duelos sociales no elaborados, acaso melancolías colectivas o incluso procesos de incorporación que han afectado a nivel colectivo. Por otro lado, también es importante visualizar, particularmente desde el campo de la ética, hasta qué punto los trabajos de la memoria enmarcados en el sufrimiento colectivo pueden articularse con las manifestaciones artísticas para reactivar o dar nacimiento a utopías que podrían tener como campo fértil el duelo y el sufrimiento social. La experiencia dicta que los anhelos de transformación y cambio social son generadoras de un impulso utópico surgido a partir de una realidad que lastima, pero no siempre se reflexiona en las implicaciones del sufrimiento social que está fuertemente ligado al duelo a nivel individual.

Después de esta digresión, creo necesario volver al pensamiento de Patricia Cabrera y Teresa Estrada, quienes sugieren que hablar de los movimientos guerrilleros de las décadas del sesenta y setenta es hablar de la persistencia de una época:

---

[22] When social processes construe events as gravely dangerous to groups, social actors transform individual suffering into a matter of collective concern, of cultural worry, group danger, social panic, and creeping fear. Individual victims react to traumatic injury with repression and denial, gaining relief when these psychological defenses are overcome, bringing pain into consciousness so they are able to mourn. For collectivities, it is different. Rather than denial, repression, and working through, it is a matter of symbolic construction and framing, of creating a narrative and moving along from there. A "we" must be constructed via narrative and coding, and it is this collective identity that experiences and confronts the danger (xii-iii). La traducción en el texto es mía.

> acaso porque aún no se ha podido superar la problemática social y política del México de aquellas décadas…; Acaso algunos temas y personajes puedan parecer fantasmales pero su terca recurrencia es síntoma de que ciertas heridas no han cerrado y ciertas interrogantes siguen sin tener una respuesta; las causas de las luchas sociales y políticas que fueron incorporadas en el discurso literario no se han agotado (17).

Una vez más encuentro convergencias importantes con ambas autoras, quienes indirectamente sugieren una fuerte presencia del duelo y la pérdida en el imaginario guerrillero al reconocer la "terca recurrencia" de esas "presencias fantasmales". El duelo es pues, parte de esa problemática y no se le puede soslayar.[23] Ahí el aporte de este trabajo, el cual consiste en mirar las posibilidades del duelo dentro de estas narrativas: como posibilidad creadora, como fuerza que anhela el cambio y como testimonio de la experiencia armada que persiste frente las políticas del olvido.

1.5 Marco teórico-conceptual

Partiré del estudio desarrollado por Sigmund Freud en "Duelo y melancolía" (1917 [1915]) para establecer una serie de diálogos y/o conexiones entre el corpus literario y los componentes teóricos que comprende la noción de duelo. En términos generales, la noción de duelo, según Freud, consiste en la reacción inmediata del sujeto frente a la pérdida de un ser querido por causa de la muerte o de una abstracción como la patria, la libertad o un ideal, etc. (Freud 14: 241). Ante este acontecimiento el individuo puede experimentar dos condiciones

[23] En la introducción de *Death, Mourning, and Burial: a Cross-Cultural Reader* (2004) Antonius C. G. M. Robben enfatiza la importancia que el duelo tiene al interior de los grupos sociales: "La indiferencia a la muerte expresa una falta de moral y unidad cultural, y una ausencia de cohesión social y solidaridad. En su lugar, el duelo colectivo ayuda a mantener la cercanía entre la gente y fortalecer al grupo social debilitado. Esta función social de los ritos del duelo no se limita a la muerte de individuos. El duelo es una expresión general de pérdida para una colectividad social bajo amenaza como es demostrado por los ritos aborígenes para la enfermedad, la hambruna, la sequía y la profanación de los símbolos religiosos" (8). Traducción mía.

fundamentales: la primera consiste en la separación progresiva respecto al objeto perdido; y la segunda consiste en la negación de la pérdida y en una profunda identificación con lo perdido, situación que conduce al sujeto a un estado patológico. Al primer caso, Freud lo denomina *trabajo del duelo*, el cual es un proceso positivo y liberador que se distingue por una economía propia conformada por "el recuerdo, la repetición y la elaboración", y cuyo cumplimiento para el deudo implica una gran lucha y esfuerzo, es decir un trabajo arduo encaminado al restablecimiento de su relación con el mundo.[24] El segundo caso, el cual recibe el nombre de *melancolía*, consiste en el efecto negativo de un duelo anormal o duelo no elaborado y que, de acuerdo con Freud, conduce al empobrecimiento del Yo; es decir, el melancólico, en este caso, describe su Yo como indigno y moralmente despreciable.[25] En el trabajo del duelo la pérdida provoca una desestabilización, cuyo efecto se refleja en el sujeto y su relación con el mundo, mientras que en la melancolía la imagen de la pérdida misma se apropia del sujeto y lo desestabiliza internamente.

Tanto en el trabajo del duelo como en el estado de melancolía la memoria juega un papel determinante. En el primer caso, la memoria participa de manera activa en la compleja operación apego-desapego o recuerdo-olvido del objeto perdido; mientras que en la melancolía el objeto perdido persiste en la memoria del sujeto llevándolo a experimentar formas extremas de

---

[24] Freud explica el trabajo del duelo de la siguiente manera: "El examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con este objeto …. universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya se asoma…. Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico (Freud 14: 242-43).

[25] Para Freud las instituciones del Yo son: la conciencia moral, la censura de la conciencia y el examen de la realidad (245). En otras palabras, la pérdida se desplaza hacia el Yo generando este efecto de empobrecimiento, de ahí que los melancólicos como, sugieren Abraham y Torok parezcan "infligir dolor en ellos mismos, pero en realidad prestan su carne a su objeto de amor fantasma ... para el melancólico (el objeto incorporado) es el único compañero (*The Shell* 136-7). Traducción mía.

comportamiento que oscilan entre la genialidad y la locura (Bartra, *El duelo* 141). En ambos casos el objeto perdido realiza también un trabajo: en el primero participa en un proceso de reparación-reconstitución; mientras que en el segundo participa en un trabajo de destrucción, en una especie de antropofagia en la que el sujeto de la pérdida es cercenado por su objeto perdido.[26]

En cuanto al binomio duelo-melancolía es importante mencionar los aportes de Nicolas Abraham y Maria Torok. En *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis* (1994) ambos autores subrayan dos aspectos relevantes dentro de dichos fenómenos: la introyección y la incorporación. Mientras el primero denota un proceso el segundo denota una fantasía. La introyección se asocia al acto de llenar el vacío dejado por la pérdida, siendo el lenguaje la forma de canalizar esa ausencia[27]; la incorporación o fantasía corresponde a la imposibilidad de introyectar, es decir, hay un rechazo al duelo y una negación de la pérdida; en otras palabras, se trata de un cambio topográfico donde el objeto de amor se inserta en el sujeto que ha experimentado la pérdida (125-38) como si aún permaneciera con vida. Por otra parte, dentro de esa nueva topografía Abraham y Torok también ubican la formación de aquello que denominan "la cripta", la cual se halla en la herida del melancólico. En este sentido, Jacques Derrida

---

[26] Freud hace la siguiente distinción entre un duelo normal y anormal: "El duelo normal vence sin duda la pérdida del objeto" (Freud 14: 252), mientras que en "[l]a melancolía se urde una multitud de batallas parciales por el objeto; en ellas se enfrentan el odio y el amor, el primero pugna por desatar la libido del objeto y el otro por salvar del asalto esa posición libidinal" (253).

[27] Freud concibió "la identificación" dentro de la fase oral-canibálica, en este sentido pone como ejemplo la relación entre los hijos con el padre de la horda, quien tras su muerte era devorado, de manera que así se consumaba la identificación de los hijos con él. Más tarde, al ampliar la noción de introyección acuñada por Sandor Ferenczi, Abraham y Torok arguyen que ésta (la introyección) surge en la primera infancia a partir del vacío oral que el niño experimenta por la ausencia del seno materno y que expresa en forma de llanto y sollozos: lo que el infante busca es llenar el vacío oral a partir del lenguaje, sin embargo esta necesidad evoluciona en cada etapa del sujeto, alcanzado su máxima expresión cuando éste es capaz de emplear el uso de palabras para lograr esa satisfacción. De ahí que en el caso del duelo, la introyección pueda ser manifestada literalmente a través de la ingestión de los alimentos o mediante otras expresiones del lenguaje.

reconoce tres cualidades específicas en la cripta: una organización del espacio, un acuerdo para mantener viva a la pérdida u objeto de amor, y una cifra o código mediante el cual se revela el secreto que ahí se esconde (*Fors* xi-xlviii). La cripta, en opinión de Abraham y Torok, esconde un secreto y los secretos son fantasmas, es decir, brechas o huecos que los secretos de otros dejaron en nosotros mismos (*The Shell* 171). Duelo y melancolía, introyección e incorporación, cripta y fantasma, son categorías que abordaré durante el presente análisis.

En cuanto a la exploración del trabajo del duelo, además del texto canónico de Freud, me apoyo en el pensamiento de Jacques Derrida, a partir de las siguientes obras: *The Work of Mourning* (2001), la cual me ha permitido abordar el poder de los lazos afectivos entre el muerto y los sobrevivientes, y *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional* (1995), mediante el cual he explorado no sólo la noción de duelo sino también el papel activo que el filósofo francés atribuye a la pérdida a partir de las nociones de resto(s), fantasma(s) y espectro(s), las cuales cobran un sitio importante dentro del presente análisis. Otro trabajo que ha sido importante para este análisis es *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror* (2012) de Bruno Boostels en especial el capítulo "La melancolía de la izquierda". En cuanto a la noción de pérdida, me he apoyado en el trabajo de Judith Butler en el epílogo de *Loss* (2003) el cual ha resultado crucial para analizar y exponer los diversos tipos de pérdidas que tienen lugar en estas narrativas, tales como la pérdida de un ser querido a causa de la muerte, la pérdida de la libertad y la pérdida de un ideal. El aporte más significativo de Butler consiste en pensar la pérdida como una entidad productiva capaz de desarrollar una multiplicidad de relaciones en diversos ámbitos como el social (individual, familiar y comunitario), el político y el artístico.

En cuanto a la noción de "trauma" he tomado en consideración los trabajos de: Josef Breuer y Sigmund Freud en "Sobre el mecanismo psíquico de fenómenos histéricos: comunicación preliminar" (1898), Kai Erikson en *A New Species of Trouble* (1994) y Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002). Aun cuando la definición sobre "trauma" de estos tres autores es unánime, he juzgado pertinente retomar algunos de sus aspectos que considero son útiles para su abordaje durante el presente análisis: "desgarradura" o "rompimiento de las estructuras internas" (Erikson); presencia del recuerdo del trauma como un "intruso o cuerpo extraño" (Breuer y Freud) que actúa con eficacia debido a su recurrencia en el individuo del cual se apodera completamente; "desarticulación de la memoria" y, por consiguiente "ausencia del lenguaje" (Jelin); y por último, "vivencia del dolor" (Breuer y Freud). Estos aspectos me ayudan a identificar no sólo la complejidad del duelo en los personajes sino también a interpretar los cauces que en estas narrativas sigue su dolor.

Dado que la memoria juega un rol crucial en la relación entre el sujeto y la pérdida he considerado pertinente apoyarme en los trabajos de Maurice Halbwachs en *On Collective Memory* (1952) y de Pierre Nora en "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*" (1989), los cuales han sido de gran utilidad para comprender la importancia que ésta juega en la reconstrucción del pasado. De manera general diré que Halbwachs ve en los "marcos sociales" los espacios en los que la memoria se desarrolla siguiendo procesos complejos a partir las relaciones familiares, el lenguaje, los sueños y las imágenes de la memoria, entre otros (*On Collective* 38); es decir, la memoria individual está profundamente relacionada con el accionar de los grupos sociales que influyen en y motivan los modos de recordar de los individuos. Por su parte Nora propone que la memoria —en tanto actividad colectiva de ciertas comunidades que pretendían asegurar la conservación y la transmisión de valores— ha sufrido un colapso, y que

en su lugar hay *lieux de mémoire*, los cuales constituyen una diversidad de objetos (elaborados) que a la vez fungen como repositorios donde se encarna la memoria ofreciendo un sentido de continuidad histórica ("Between" 7). En ambos casos se aprecia una relación dialéctica que favorece a la construcción de la memoria, una suerte de síntesis donde los "marcos sociales" permiten o facilitan la elaboración de recuentos que tienen la oportunidad (o no) de incorporarse a los "sitios de la memoria", y un ejemplo de ello sería la diversidad de materiales que conforman el archivo (público o privado).

De acuerdo con las definiciones anteriores se entenderá aquí la memoria, desde el contexto autoritario en que se la representa, como una elaboración que resulta del acto de recolectar los fragmentos del pasado con el propósito de darles coherencia y sentido. Al menos así lo han propuesto desde diversas perspectivas varios pensadores latinoamericanos para quienes la reconstrucción de la memoria resulta un aspecto esencial para comprender la historia reciente, siendo el binomio duelo-memoria un aspecto crucial, por ejemplo, en el marco de las postdictaduras en el Cono Sur. En este sentido es importante mencionar que el caso de México durante la década del setenta (donde a voz en cuello se pregonaba una auténtica apertura democrática) guarda una significativa distancia con respecto a los demás países latinoamericanos, ya que no estuvo bajo el control de dictadura militar, sin embargo esto no lo excluyó del autoritarismo a cargo del partido gobernante que implementó prácticas de terror semejantes a las de sus vecinos en el resto del continente.[28]

---

[28] En 1990 Mario Vargas Llosa asistió al Encuentro Vuelta de escritores que se celebró en la ciudad de México y fue transmitido por Televisa, la empresa privada de telecomunicaciones que históricamente ha sido plataforma, cómplice y garante del PRI. Ahí, frente a Octavio Paz, quien fue el organizador del encuentro, Vargas Llosa se refirió al PRI como "la dictadura perfecta", situación que incomodó no sólo al premio Nobel de literatura (1990) sino también a un gran número de intelectuales mexicanos que comulgaban con el partido oficial. Cuando tocó a Paz el turno de réplica dijo al escritor peruano que en todo caso no se trataba de una dictadura sino de "la dominación

Desde el quehacer intelectual latinoamericano varios trabajos que desarrollan el tema del duelo y la memoria han sido de gran apoyo para la elaboración conceptual del presente trabajo. Sobresalen los aportes de Nelly Richard en *Cultural Residues: Chile in Transition* (2004) con respecto a la configuración de la memoria individual y colectiva a partir de recuerdos fragmentados y los procesos de duelo inacabados, así como la puesta en escena de la tensión entre política y cultura crítica, debate que pone en primer plano la cuestión de la memoria como reconciliación y denuncia, pero también como motor de lenguajes artísticos emergentes que cuestionan "el consenso" proclamado por las democracias neoliberales (27). De Elizabeth Jelin (2002) retomo la noción de "trabajos de la memoria" con el propósito de esclarecer los vínculos existentes entre la producción y recuperación de la memoria con los procesos de elaboración del duelo, cuyo ejercicio puede derivar en la aceptación de la pérdida, pero también en la adquisición o reapropiación de una agenda política. De esta autora me han sido útiles sus reflexiones acerca del proceso de construcción del testimonio, en particular la relación entre testigo y escucha, los silencios propios del testimonio y la urdimbre de memorias (*Los trabajos* 80-1).

Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine y sociedad (2004) editado por Roland Spiller es otro trabajo que ha sido de cabal importancia para comprender las transiciones entre el duelo y el acto de narrar posteriores al trauma de la dictadura. De manera general Spiller ve en el acto de narrar una oportunidad inmejorable para elaborar el duelo,

---

hegemónica de un partido" que "no ha suprimido la libertad, pero que sí la ha manipulado". Ver: "Vargas Llosa: México es la dictadura perfecta". *El País*. Hemeroteca. 1 de septiembre, 1990. Web. 12 de octubre de 2015. Sin embargo, Vargas Llosa no fue el primero en sugerir que el partido oficial era una especie de dictadura. En *El gran solitario del palacio* (1971) René Avilés Fabila expone una situación semejante, según se lee en un artículo incluido en la *Revista de la Universidad de México* en enero de 1973 (vol. XXVII, Num. 5), a cargo del periodista cultural Humberto Musacchio, el cual Avilés Fabila reproduce en su propio blog: "El Gran Solitario es el caudillo triunfante que emerge de la Gran Revolución.… Cada seis años el caudillo se somete a una delicada operación de cirugía plástica, la cual, al tiempo que le permite cambiar de rostro, le deja también salvaguardar los principios de la gesta armada que le llevó al poder". Ver Avilés Fabila, René. *El gran solitario del palacio*. 1 de octubre, 2008. recordanzas.blogspot.ca. Web. 26 de octubre de 2015.

actividad que tiene su principal sustento en la construcción de la memoria como un conocimiento que busca abrirse paso entre la sobreproducción de mercancías y la voracidad del mercado. Otros trabajos que han sido de gran apoyo son: "Testimonio y memoria en el relato histórico" (2006) de Pilar Calveiro; *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (2002) de Hugo Vezzetti, y Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005).

¿Cómo describir la convergencia entre duelo y utopía que a la distancia parece imposible e inoperante, como si se tratara de dos nociones destinadas a mantener distancia entre sí? En las líneas anteriores dedicadas al duelo y la memoria se ha visto que el primero posee un carácter retrospectivo dado que se enfoca hacia el pasado fijando su atención en la pérdida; contrariamente, Ernst Bloch en *The Principle of Hope* [1938-47] (1996) nos muestra que una de las funciones más importantes de la utopía consiste en su contenido anticipatorio en tanto que ofrece una perspectiva del futuro como posibilidad real de transformación.

Como se observa, dichas categorías figuran por su disociación: una se orientada hacia atrás e involucra incluso el riesgo de la permanencia en el pasado a través de formas patológicas como la melancolía, la incorporación y el encriptamiento; la otra se orienta hacia delante como una expresión productiva del anhelo humano dirigida hacia una meta conscientemente. Lo que me interesa de esta relación son sus posibles articulaciones, las cuales a mi parecer ocurren en el contexto de las obras aquí analizadas: los movimientos armados orientados hacia la revolución socialista, es decir el "impulso utópico" dirigido a un proyecto emancipatorio.

Dentro de dicho escenario recreado en nuestro corpus, se verá cómo los personajes enfocan su atención hacia una causa concreta, y cómo en ese trayecto ocurren tensiones, emociones y decisiones fundamentales que involucran pérdidas significativas, las cuales parecen

favorecer y en otros casos, afectar sus aspiraciones revolucionarias. También se verán los efectos que en los personajes genera el derrumbe de las utopías a partir de la violencia, así como sus respectivos duelos; aun cuando parece obvia esta relación, la cual apunta directamente hacia la distopía, juzgo necesario exponer cómo la institución disciplinaria y hasta las contradicciones internas entre los propios militantes, actúan en la desconexión de los modos operativos de la función utópica en el sujeto (revolucionario) minando todo deseo y voluntad de esperanza.

A partir de la obra de Ernst Bloch, me apoyo en los trabajos de diversos autores para trazar y comprender las diversas categorías existentes al interior de la función utópica, como es el caso de Beatriz Pastor en *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina (1492-1695)* (1999), Fernando Aínsa en *Espacios de encuentro y mediación. Sociedad civil, democracia y utopía en América Latina (2004)*, y Arturo Andrés Roig en "La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de una 'utopía para sí'" (1982). No puedo dejar de mencionar el trabajo crítico de Ruth Levitas en *The Concept of Utopia* (1990) el cual ha sido esencial en esta tesis, debido al diálogo que esta pensadora efectúa con el trabajo teórico de diversos autores. Sus reflexiones sobre la obra de Wayne Hudson me han permitido identificar la especificidad de las funciones de la utopía; a partir de la lectura que ofrece sobre el trabajo narrativo de William Morris he retomado la idea de la utopía como "educación del deseo", y finalmente, he abordado la categoría *No-Todavía* así como sus respectivas subcategorías, que Levitas —a propósito del trabajo de Ernst Bloch— desarrolla detalladamente estableciendo conexiones pertinentes con el pensamiento de Sigmund Freud, respecto al papel que juega el inconsciente de manera positiva, en tanto fuente creativa en la producción de sueños diurnos orientados hacia el futuro con un objetivo transformador.

También considero esenciales las observaciones hechas por Kim Beauchesne y Alessandra Santos en *The Utopian Impulse in Latin America* (2011) respecto al papel la noción impulso utópico juega dentro de la praxis, no sólo como una búsqueda hacia "el bienestar de la humanidad —viviendo idealmente en sociedades inclusivas y democráticas"(6), sino también como acción positiva del deseo, la cual entre otros aspectos, podría y debería alinearse con la agencia a fin de movilizar y dirigir hacia el cambio social. Sin embargo, ambas autoras coinciden también con la postura de Beatriz Pastor, quien advierte sobre los peligros y las fallas que un impulso utópico mal dirigido puede causar dentro de la sociedad al ser presentado como una "fantasía usada por gobiernos incompetentes" (12). El trabajo de Beauchesne y Santos me ha permitido reflexionar acerca de la aplicación de esta categoría, así como de sus representaciones correspondientes dentro de las narrativas que aquí analizo, y en las que como ya mencioné observo ciertas confluencias con el duelo, el cual dicho sea de paso, será interferido por la violencia de carácter político.

He trazado ya las posibles coyunturas entre duelo y memoria por vía de la elaboración del duelo, y entre el duelo y la utopía desde la topografía de la función utópica, específicamente en la zona del impulso utópico. Ahora expondré las posibles articulaciones entre el duelo y las visiones apocalípticas, relación que no excluye del todo al pensamiento utópico como se verá a continuación.

En *Invitación a la utopía* (2012) Juan José Tamayo realiza una síntesis sobre los cuatro modelos o formas de la utopía propuestos por Karl Mannheim en *Ideología y utopía* (1936 [1941]): quiliástica, liberal-humanitaria, conservadora y socialista-comunista. A diferencia de la utopía liberal-humanitaria, cuyo tiempo es "una línea recta que conduce a su objetivo, el progreso", Tamayo expone, a partir de Mannheim, que la utopía socialista-comunista se recrea

dentro de un tiempo "complejo y multidimensional", ya que "sólo en virtud de la unión de un sentido de la determinación con una visión viva del futuro era posible crear un sentido del tiempo histórico con más de una dimensión". En este sentido, el autor enfatiza sus dos dimensiones esenciales: "El tiempo cercano, que se refiere a los pasos por dar para conseguir la meta", el cual "es un tiempo largo que exige, amén de la *lucha revolucionaria* (énfasis mío), la paciencia histórica"; y "el tiempo remoto, que es la realización del comunismo, que tiene lugar con el fin de la opresión" (21).

En el caso de nuestro corpus sostengo que el espacio del duelo se recrea dentro de la brecha que se abre a partir de la primera dimensión temporal, justo donde "la lucha revolucionaria" tiene acción, es decir, donde se libra el conflicto entre contrarios, y desde donde el deseo de transformación del mundo por parte de los jóvenes guerrilleros es expresado por vía de la armas en el marco de una "ruptura revolucionaria" (22).

Si como menciona Fernando Aínsa, la utopía en la historia de América Latina ha sido "alternativa y ruptura" (*Espacios* 24), entonces el término "disidente" adquiere una significación importante en esa dinámica de cambio, ya que en su figura se recrea el "diálogo resultante del hombre con su historia"(131) predominando en ese marco la tensión por medio de la cual este "exterioriza el sentimiento de aspiración" y "búsqueda que tiende hacia una finalidad" (132). La inquietud que surge en este punto y que trato de aclarar en el apartado que dedico al duelo y las visiones apocalípticas se relaciona con la forma en que los protagonistas desde su condición de disidentes canalizan y expresan sus aspiraciones revolucionarias en el tiempo de la ruptura que es representada como un tiempo apocalíptico. A reserva de que el Apocalipsis es entendido a menudo como una distopía, me interesa analizar sus contenidos como partes constitutivas de una utopía (mesiánica), los cuales se permean en las narrativas aquí analizadas reforzando la crítica

hacia el poder dominante y configurando a través de sus símbolos la realidad material que es objeto de tensión, pero también de esperanza (y desesperanza).

En *Fuegos bajo el agua. La invención de la utopía* (1990) Isaac J. Pardo menciona una relación bastante significativa entre disidencia, utopía y Apocalipsis. Al trazar la continuidad del pensamiento utópico dentro de la tradición judía encuentra que la literatura apocalíptica jugó un papel crucial, en especial dentro del grupo de los esenios, una secta que surgió alrededor del año 6 d. C., a la que se le atribuye la autoría de los documentos del Qumrán conocidos más comúnmente como los Rollos del Mar Muerto. Según Pardo, a partir de los estudios de Dupont-Sommer, los esenios fueron una comunidad genuinamente "separada" y "'estaban ávidos de visiones, de revelaciones, de apocalipsis'. A ello se unían otros de los más activos fermentos de aquel género, el odio a la impiedad y al despotismo de los propios judíos, así como la beligerancia ante la Roma opresora" (214). En el ejemplo anterior convergen los elementos ya mencionados: disidencia (político-religiosa), crítica del presente y anhelo de cambio (utopía) enmarcados dentro de la apocalíptica y la esperanza mesiánica. Por su parte, Lois Parkinson Zamora en *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* (1994) se encarga de mostrarnos la importancia que cobra el narrador apocalíptico en su papel de disidente, tal es el caso de Juan el profeta, que exiliado en Patmos escribe y experimenta la lucha cósmica entre el bien y el mal, el drama final de la historia (12). En las reflexiones tanto de Pardo como de Parkinson Zamora sobresale un elemento en común que no se debe pasar por alto: el disidente experimenta una "separación"; en el primer caso se trata de un cisma, y en el segundo es el exilio. Ambos aspectos sitúan la escritura apocalíptica en los marcos del duelo.

Por otra parte es necesario comentar que si la coyuntura entre el duelo y las visiones apocalípticas retoma la noción de fin —la cual podría aludir a la muerte, a la derrota del sujeto revolucionario y a la aniquilación de todo proyecto emancipatorio—, habrá que tener cautela, puesto que se trata de una categoría engañosa, ya que después del fin, siempre queda algo en términos de lo apocalíptico. En este sentido, el duelo y las visiones apocalípticas desde el imaginario guerrillero parecen recrearse dentro del "proceso del fin" y también dentro de ese "algo sobrante" (énfasis mío), cuya expresión estética refiere a toda suerte de fragmentos o remanentes que aluden a la catástrofe personal y colectiva ante la cual los personajes asumen una actitud muy particular.

Los trabajos que han sido útiles en mi aproximación a las nociones de Apocalipsis (religioso y secular) y visiones apocalípticas son: *Terminal Visions: The Literature of the Last Things* (1982) de Warren W. Wagar; *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea* (1994) de Lois Parkinson Zamora; *After the End: Representations of the Post-Apocalypse* (1999) de James Berger; *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2010) de Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock; *Fuegos bajo el agua. La invención de la utopía* (1990) de Isaac J. Pardo, y *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll not go Home Again* (2010) de Claire Curtis. Otros trabajos, cuyos conceptos teóricos desarrollo lo largo de este apartado son: "La transitoriedad" (1916 [1915]) de Sigmund Freud, "El origen del 'Trauerspiel' alemán" de Walter Benjamin (1925), y *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000) de Idelber Avelar los cuales han sido de gran apoyo para articular el duelo y las visiones apocalípticas.

Antes de pasar al siguiente apartado deseo comentar que a partir del segundo capítulo he considerado pertinente iniciar con el desarrollo teórico de cada tema aquí propuesto, luego proporciono un breve panorama histórico sobre el grupo armado o sobre el contexto en que aparecen enmarcadas la obras en turno, y después ofrezco el análisis literario correspondiente. He pensado que esta organización favorece no sólo a la lectura de la tesis sino también al abordaje y contextualización de los materiales.

1.6 Organización de la tesis

Esta tesis se compone de cuatro capítulos: el primero corresponde a la presente introducción, y los tres restantes al desarrollo de la investigación. En el segundo capítulo abordo el tema de la muerte de un familiar en el marco de la guerrilla relatado por sus deudos o sobrevivientes. Planteo que el duelo trasciende la esfera de lo privado para transformarse en un espacio público dentro del cual las relaciones familiares adquieren una nueva significación a partir de la pérdida. Aquí juegan un papel crucial aspectos tales como: la (in)materialidad de los restos, el trabajo, el don, la herencia y la deuda, entre otros. Este capítulo abre con el análisis de *Veinte de cobre* (2004) de Fritz Glockner, novela que expone a la luz un secreto familiar, así como su correspondiente duelo postergado, los cuales se articulan de manera importante con tres aspectos: la economía del dolor, la cohesión familiar y social, y la transferencia de la memoria. A fin de demostrar ciertas continuidades como diferencias respecto al deceso de un ser querido y el trabajo del duelo en familia en el marco de la experiencia guerrillera, comparo el trabajo de Glockner con *Morir de sed junto a la fuente. Sierra de Chihuahua 1968* (2001) de Minerva Armendáriz Ponce, en el que la autobiografía converge con el testimonio y el relato memorialístico. En este apartado exploro cómo el trabajo de la memoria efectuado por la autora a raíz de la muerte de Carlos, su hermano mayor, se convierte en un juego metatextual donde una

diversidad de géneros y subgéneros literarios le asisten en la difícil tarea de reconstruir el pasado marcado por la prohibición del duelo. Al igual que en *Veinte de cobre* observo que se trata de un duelo postergado, sólo que en este caso, además de una fuerte melancolía, es posible advertir que la pérdida es un objeto incorporado en la psique de la doliente que ella misma busca liberar por vía de la escritura.

En el tercer capítulo examino el problema de la pérdida material y simbólica anclada en las posturas políticas e identitarias del sujeto revolucionario. En este sentido, establezco una distinción entre la pérdida que trabaja en función de la utopía y la pérdida del ideal que deriva en la desesperanza. En *Vencer o morir* (2008) de Leopoldo Ayala, novela que combina ficción y relato testimonial, sostengo que la articulación entre el duelo y la función utópica tiene lugar dentro del acto narrativo efectuado por los personajes (muertos y desaparecidos) que motivados por el espectro de la guerrillera Olivia Ledezma, comparten sus experiencias y aspiraciones enmarcadas en un tiempo de revolución y esperanza. Planteo que estos recuentos configuran una voz social, un coro fantasmal (reminiscente a las voces de los personajes de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo) desde el cual todavía es posible advertir añejas esperanzas, pero también manifestaciones claras de duelo por causa de la violencia. En *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) novela de Salvador Castañeda analizo cómo el entorno de la violencia carcelaria produce una dislocación del sujeto revolucionario, teniendo como resultado inmediato la pérdida de la amistad y la suspensión de la práctica política entre los camaradas, situaciones que conducen a su vez al desarrollo de múltiples pérdidas, como: la pérdida de humanidad o la animalización y degradación de los personajes; la pérdida de la vida y la pérdida de la esperanza frente al abismo del tiempo carcelario, entre otras. Si en *Vencer o morir* los personajes nos demuestran que el duelo puede ser un factor para revivir o reanimar la utopía, así como una vía para hacer

contrapeso al poder dominante, en *¿Por qué no dijiste todo?* se observará cómo la pérdida de los sueños hacia delante, la disminución de la esperanza y el freno violento del impulso utópico, son aspectos que provocan en los personajes un efecto devastador conduciéndolos hacia la distopía, y por consiguiente sumiéndolos dentro de una profunda desesperanza. Cabe agregar, sin embargo, que el personaje principal de esta narración nos demuestra que el único refugio contra los efectos de la prisión es la escritura; de ahí que sea oportuno detenerse a reflexionar en el proceso de producción de la novela en la que no sólo se logra ver de manera sutil los anhelos del grupo insurgente, sino la utopía de la obra artística que echa raíces en las condiciones de la experiencia límite.

En el cuarto y último capítulo analizo la convergencia entre el duelo y los lenguajes estéticos del fin de los tiempos en el marco de la experiencia guerrillera. En *Al cielo por asalto* (1979), novela de Agustín Ramos, observo cómo el activismo político y, sobre todo, el efecto de una profunda melancolía se vuelven los filtros por medio de los cuales el protagonista percibe el devenir de su tiempo. Su mirada es la del narrador apocalíptico que realiza la crítica de un presente insostenible: la Guerra Fría, los gobiernos autoritarios, el capitalismo voraz, los movimientos sociales, la guerrilla urbana, la muerte de su hermano y del Che Guevara, así como la desaparición y el encarcelamiento de sus amigos constituyen este marco de enemistad, disidencia política y duelo que en la realidad de la narración se traducen en visiones apocalípticas. En *La patria celestial* (1992), también novela de Salvador Castañeda, examino la inhabilidad del duelo a partir de la derrota y del presente distópico en que se halla el guerrillero. En este caso, observo que la razón, el padre, la patria y el proyecto político conforman una cadena de duelos no resueltos, los cuales visibilizan de manera dramática la imagen de un sujeto-remanente, que perdido en un ambiente post-apocalíptico, busca inútilmente recuperar su agencia

perdida. Aquí es importante enfatizar que tanto en *Al cielo por asalto* como en *La patria celestial* el disidente político experimenta un profundo duelo, por lo que el mundo material se desvela ante él en su forma más inacabada, y es desde esos escombros (persistentes también en su memoria) que impera su necesidad de cambiarlo todo, aun cuando eso implique la desilusión o su verdadero despertar a la muerte.

Deseo cerrar este capítulo resaltando que en estas narrativas percibo al duelo como un fenómeno intervenido por la política, en cuyo interior se desarrollan una serie de tensiones, negociaciones, rupturas y/o divergencias que, a partir de una o varias pérdidas, influyen o dificultan la realización del reacomodo social tanto del ex guerrillero como de sus familiares. En este sentido, quiero hacer hincapié en el carácter dinámico de la pérdida, la cual experimenta una re-significación importante, primero porque se transforma en causa de movimiento y/o producción, y segundo, porque cuestiona las ideas de ausencia, vacío y finitud a menudo impuestas por la muerte o la derrota infligidas por el poder dominante. La pérdida, por lo tanto, plantea la apertura de espacios simbólicos de confrontación en los que se revive y se recrea una enemistad de orden político, y donde el ejercicio de la memoria resulta un aspecto crucial frente a las políticas del olvido y/o superación del trauma por vía del consumo. Identifico todo este entramado de relaciones como "formas del duelo" en referencia a la voz social o a la articulación de voces que, desde el testimonio y la ficción, elaboran sus duelos, a la vez que van urdiendo el relato de una época de juventud, revolución y esperanza.

Capítulo 2: La reconstrucción de la memoria guerrillera desde el trabajo del duelo en familia

2.1 El duelo y la memoria

En el prólogo de *Memoria, duelo y narración* (2004) Rolland Spiller explica que en la década de los ochenta, la memoria, junto con el neoliberalismo, es una de las experiencias más abrumadoras en América Latina. Para muchos, dice este autor, "memoria significa duelo", pero también "narración", y al mismo tiempo, narración "significa construcción" (7). La observación hecha por Spiller es ilustrativa, ya que nos sitúa frente al escenario sobre el cual la construcción de la memoria intenta ser edificada: se trata de un terreno áspero e inestable, (de)marcado por el mercado único, la libre iniciativa empresarial, la democracia liberal-parlamentaria pluralista y la sobreproducción de las mercancías.

En medio de este abigarramiento, quien trata de re-construir la memoria se encuentra con que esta labor es más ardua de lo que parece. Relacionarse con el pasado, sobre todo cuando éste tiene que ver con algún trauma es un trabajo complejo, pues la dinámica del mercado y las políticas del olvido (o superación del trauma) relegan el ejercicio de la memoria hacia oscuros márgenes, allá donde su recolección se vuelve una tarea imperceptible, difícil de realizar.

Con Spiller diré que "construir" es también elaborar, y toda elaboración debe tener siempre un comienzo, un origen; tratándose de la memoria la "fractura" sería este comienzo, de ahí entonces, diré que la memoria que surge a partir de los movimientos armados de finales de los sesenta y durante la década del setenta es fractal (del latín *fractus, quebrado*) porque en ella misma está contenida la huella de una cesura. Para Nelly Richard la memoria en los tiempos de la postdictadura chilena tiene su sino en el quiebre, la fractura o la incompletud:

> La experiencia de la postdictadura une la memoria individual y colectiva alrededor de figuras de ausencia, pérdida, represión, y desaparición. Todas estas figuras están rodeadas por las sombras de un proceso de duelo en suspenso, inacabado, lleno de tensión, que deja tanto al sujeto como al objeto en un estado de severo dolor e incertidumbre, errando eternamente sin paz alrededor del cuerpo no hallado, y de la ausente y necesaria verdad (*Cultural* 19).[29]

Para tratar de explicar mejor esta "soldadura" entre memoria individual y colectiva a la que Richard hace referencia, es conveniente apoyarnos en el trabajo de Maurice Halbwachs en *On Collective Memory* (1952). De acuerdo con el sociólogo francés, la memoria depende del ambiente social, es en sociedad que normalmente adquirimos, recordamos, reconocemos y ubicamos nuestras memorias; en otras palabras dependemos de los marcos sociales para el desarrollo de la memoria colectiva: "es en la medida que nuestro pensamiento individual se coloca dentro de estos marcos y participa en esta memoria que es capaz de efectuar el acto de recordar" (37-8). Asimismo, Halbwachs resalta el hecho de que la memoria individual "es una parte o un aspecto de la memoria de grupo", cada impresión y cada acto percibido o experimentado de manera individual, dice, tiende a dejar un recuerdo duradero "en la medida que está conectado con el pensamiento que nos llega desde el entorno social (53).

Sin embargo, desde la disciplina de la historia Pierre Nora, en "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*" (1989), observa que la actual civilización experimenta un colapso de la memoria y que en lugar de los ambientes reales de memoria (*milieux de mémoire*)

---

[29] The experience of the postdictatorship welds together individual and collective memory around figures of absence, loss, suppression, and disappearance. All these figures are surrounded by the shadows of a grieving process in suspense, unfinished, tension filled, that leaves subject and object in state of heavy sorrow and uncertainty, wandering endlessly without peace around the unfound body, and of the missing and needed truth (*Cultural* 19). La traducción en el texto es mía.

hay solamente sitios de la memoria (*lieux de mémoire*): los primeros son repositorios de memoria colectiva creados en y desde el interior de culturas específicas, y los segundos son sólo encarnaciones de memoria en "ciertos sitios donde un sentido de continuidad histórica persiste" (7). De los primeros podríamos decir que corresponden a un *ethos* hacia la memoria, mientras que los segundos corresponden a los remanentes materiales de aquel *ethos*. En este sentido, Nora ofrece varios ejemplos ilustrativos: "Estos *lieux de mémoire* son fundamentalmente restos, las últimas encarnaciones de una conciencia memorial que casi ha sobrevivido dentro de una era histórica que clama por una memoria porque la ha abandonado" (12); más adelante, el historiador añade: "La memoria moderna es, sobre todo, archivística. Descansa enteramente en la materialidad del rastro (o la traza), la inmediatez de la grabación, la visibilidad de la imagen" (13).[30]

En el caso del tema que nos ocupa, se puede intuir que los *lieux de mémoire* se reconocen por su monumentalidad, como la estatua del guerrillero Lucio Cabañas en Atoyac de Álvarez, Guerrero; la placa conmemorativa del asalto al cuartel en Ciudad Madera, Chihuahua, o los monolitos que contienen los nombres de las personas masacradas el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco. Sin embargo, más allá de dicho rasgo, Pierre Nora distingue tres formas esenciales de los *lieux de mémoire* que coexisten entre sí, estos son: materiales, simbólicos y funcionales, lo cual nos conduce a pensar los textos del presente corpus como *lieux de mémoire*.

---

[30] La apreciación hecha por Nora tiene una gran afinidad con el pasaje ofrecido por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, donde recrea el momento en que el príncipe Hamlet experimenta la aparición de su padre, el rey, cuyo espectro, para hacerse visible, requiere de una armadura, ya que sólo así puede establecer un diálogo con su hijo. Los sitios de la memoria, según la observación hecha por Nora, —tal como el espectro del padre de Hamlet— requieren de una "prótesis técnica" —por tomar prestado este término de Warren Montag en *Demarcaciones espectrales* (2002)— para hacerse presente, sin embargo, para perpetuarse deben su existencia al archivo al que ha sido delegado "la responsabilidad de recordar"; en este sentido, apunta el autor, la memoria "arroja sus signos al depositarlos ahí, como una serpiente arroja su piel" (13).

Aquí es donde el trabajo de Pierre Nora resulta útil para mis propósitos, ya que en los textos se percibe la coexistencia de estos sitios de la memoria: el archivo (en tanto sitio material), el duelo (en tanto sitio simbólico que rompe el tiempo lineal), el relato (como sitio funcional de una generación histórica que recrea y revive sus propios rituales por vía de la literatura).

En este punto, deseo volver a las palabras de Nelly Richard citadas con anterioridad, las cuales considero definitivas respecto a las observaciones hechas por Halbwachs y Nora, puesto que exponen con claridad la manera en que a "los marcos sociales de la memoria" se les impuso el yugo de la dictadura militar y de los gobiernos autoritarios, de manera que este accionar violento sobre la población dio como resultado una multiplicidad de memorias fragmentadas, *lieux de mémoire*, que más tarde empezaron a ser estudiadas desde diversas disciplinas.

En este sentido, y siguiendo el pensamiento de Alberto Moreiras, Richard ofrece una imagen bastante significativa sobre el duelo y la memoria en los tiempos de la postdictadura chilena al percibir en el "cuerpo nacional la imagen de sus restos sin hallar y sin sepultar. La falta de sepultura es la imagen *sin recubrir* del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese sentido en una versión inacabada, transicional" (citado en Richard, *Fracturas* 109).

Esos restos, resabios, trazos, huellas, fragmentos y/o remanentes constituyen el material del presente capítulo en el que analizo los "trabajos de memoria" efectuados por familiares de ex guerrilleros mexicanos, en tanto labor de duelo. He tomado prestado este término de Elizabeth Jelin, quien distingue entre una "presencia sin agencia" de la memoria y una memoria que se abre paso para ganar agencia. La primera, de acuerdo con la autora, es la "simple presencia de la memoria del pasado" manifestada a través del trauma y sus diversas expresiones que irrumpen en el sujeto a partir de compulsiones y/o repeticiones, es decir, una memoria que "invade" pero que

"no es objeto de trabajo". En el segundo caso, la memoria es productiva en el sentido de que involucra a "seres humanos activos en la elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que 'trabajan' sobre y con las memorias del pasado" (Jelin 14).

A continuación se verá a los protagonistas de ambas narraciones oscilar entre uno y otro plano. Esta condición permitirá ser testigos de una lucha interna en la que, si bien el sujeto del duelo aspira a la asimilación del trauma por causa de diversas pérdidas, también se afanará en lograr una emancipación de la memoria. En ambos casos el trabajo del duelo actuará como el vehículo por medio del cual se podrán recolectar esos fragmentos (del pasado), los cuales, pese a su carácter fantasmal o espectral, se organizarán hasta tomar la forma de un saber o conocimiento.

2.2 Las FLN

La historiadora Adela Cedillo Cedillo ubica el origen de Las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN) en el Ejército Insurgente Mexicano (EIM), el cual fue un experimento de Mario Renato Menéndez Rodríguez, director de la revista *Por qué?* y polémico personaje del ámbito periodístico mexicano. Menéndez logró financiar y llevar su aventura guerrillera a la selva chiapaneca, cerca de la frontera con Guatemala tras haber reclutado a varios jóvenes que pertenecían al Movimiento de Liberación Nacional (MLN) y habían visitado Cuba con el propósito de recibir adiestramiento militar. Algunos de ellos eran originarios del estado de Nuevo León. En 1969, explica la autora, el foco guerrillero del EIM contaba con una veintena de reclutas, que pese a su voluntad y conocimientos "no tenían una idea clara de cómo iniciar la lucha armada en el país" (*El fuego* 205).

Tanto la personalidad de su dirigente como la inexperiencia de los guerrilleros hicieron del EIM un proyecto efímero; sin embargo, una semilla había quedado sembrada en la

conciencia de algunos de sus integrantes, que aprovecharon la gran actividad política que existía dentro de las instituciones educativas, así como los enlaces existentes entre los jóvenes estudiantes y los grupos clandestinos, aspectos que favorecieron a su reorganización y a la formación de una escuadra de lucha urbana que tomó el nombre de Comité de Lucha Revolucionaria (CLR) e incorporó entre sus filas a algunos miembros de la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR) de Genaro Vázquez (212-5).

Tras la desarticulación del CLR, sus sobrevivientes se replegaron en la ciudad de Monterrey y ahí fundaron las FLN a mediados de 1969. Adela Cedillo señala una cualidad muy importante respecto a este grupo: su vocación antimilitarista (aspecto que marcó una gran diferencia con respecto a otras organizaciones), lo que implicaba el rechazo a los secuestros y robos de bancos como medidas para obtener recursos para su propio financiamiento; en su lugar, la organización se sostenía económicamente gracias a un fondo de ahorro colectivo creado por sus propios militantes y simpatizantes (220).[31] Las FLN extendieron su trabajo político en diversas entidades del país, siendo el estado de Chiapas el lugar donde resistirían al vendaval de los tiempos y echarían raíces hasta desarrollarse en el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). *Veinte de cobre* (2004) es un ejercicio verídico por parte de Fritz Glockner, quien recrea la actividad clandestina, el encarcelamiento y posterior asesinato de su padre Napoleón Glockner, guerrillero de las FLN.

---

[31] Para una visión detallada de las FLN consultar: Cedillo Cedillo, Adela. *El fuego y el silencio. Historia de las fuerzas de Liberación Nacional (1969-1974)*. Diss. México: UNAM, 2008.; *El suspiro del silencio. De la reconstrucción de las Fuerzas de Liberación Nacional a la Fundación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1974-1983)* Diss. México: UNAM, 2010, y el documental: *La insurrección de la memoria. Un testimonio de las FLN.* AMV, 2009.

2.3 *Veinte de cobre*: la irrupción del fantasma y su devenir en narración

El trabajo del duelo como la vía para la transferencia de la memoria es el tema que da sustento a las acciones de *Veinte de cobre* (2004) de Fritz Glockner, obra que narra el inusual reencuentro entre un adolescente y su padre, ya fallecido. Este acercamiento ocurre a partir del hallazgo que Irving hace de la libreta que contiene las memorias de Miguel Ángel, quien motivado por sus ideales revolucionarios, dejó su hogar con el propósito de ingresar a la clandestinidad. Este descubrimiento lleva al joven a indagar más sobre la historia del padre guerrillero que comienza cuando él tenía poco más de dos años y que la familia decidió ocultar.

Los días en la clandestinidad, el momento de la detención y la tortura, el encarcelamiento en el Palacio Negro de Lecumberri [32], la libertad y con ésta el rompimiento del matrimonio y una segunda separación del hogar; luego, la muerte de Miguel Ángel y el proceso de duelo en familia del cual Irving fue apartado, son algunos de los pasajes que este joven conoce durante este difícil periplo en el que es guiado por Federico, su hermano mayor.

En "Le han matado, obligándole a morir" (1998) Agustín del Moral Tejeda acierta al ubicar la novela de Fritz Glockner dentro de aquella variante que "busca reconstruir historias íntimas —vale decir: personales, familiares— a partir de la historia o la experiencia particular de algún guerrillero" (200). La observación hecha por Del Moral al identificar el peso que en la narración tiene el aspecto familiar es importante, ya que refleja el interés del autor, no en representar la historia ni la atmósfera de un grupo armado, sino en reconstruir la historia de "las familias mexicanas que se vieron arrastradas por los aires drásticos y radicales que soplaron en

---

[32] Sobre la Cárcel Preventiva de la Ciudad de México existe una gran cantidad de obras. Para una historia de este recinto consultar: Vázquez, Juan de Dios. "Corridos de la penitenciaría del Distrito Federal (Lecumberri)" en *Legajos. Boletín del Archivo General de la Nación*. 2.6. (2010): 35-62.; García Ramírez, Sergio. *El final de Lecumberri* (*Reflexiones sobre la prisión)*. México: Porrúa (1979), así como los documentales: *El palacio negro* de Arturo Ripstein (1977), e *Historia de un documento* (1970) de Óscar Menéndez.

los setenta y por la triste guerra sucia con que se les combatió" (200). Aunque sin acercarse directamente a la cuestión del duelo, Del Moral, sugiere que esta reconstrucción del padre y del guerrillero está profundamente relacionada con este tema. Primero nos dice que "reconstruir la imagen de un guerrillero es como reconstruir la imagen de un fantasma" (200) sobre el cual existen varias incógnitas que el lector debe ir resolviendo a medida que transcurre la narración; y más adelante, señala con toda precisión que "La vida del guerrillero es una vida en permanente fractura" (201), es decir, una vida en duelo.

En *Con las armas de la ficción* (2012) Patricia Cabrera López y Alba Teresa Estrada sitúan el análisis de *Veinte de cobre* dentro de los marcos de la memoria y la admiración. De manera semejante a Del Moral, las autoras observan que "las consecuencias para la familia de que el padre haya optado por la lucha armada", es el "rasgo más original" de la novela, "pues no reduce el texto a ser la biografía del padre"; la familia, añaden, "es el lugar principal de la enunciación" (271). En cuanto a la admiración, Cabrera y Estrada, realzan una característica fundamental que Federico aprecia en el relato, y que consiste en el valor del padre "para renunciar a su pasado" como sujeto burgués "y someterse a una disciplina orquestada por desconocidos" (273). No obstante, tanto Del Moral como Cabrera y Estrada coinciden en realzar los efectos que sobre la familia tiene la decisión del padre; aunque, si el primero apela a la condición humana del guerrillero, al "ser humano exhibido en la debilidad de sus sueños y en la grandeza de su realidad" ("Le han" 201), tanto de padre como de combatiente irregular; las segundas conciben esta novela como "un acto de memoria que implica el afecto de Federico, el perdón de la familia, la aceptación de los ideales del padre y la renuncia a juzgarlo" (*Con las armas* 271).

Empezaré mi análisis comentando que gran parte de las acciones corren a cargo de un narrador que enuncia desde la segunda persona singular. Este detalle resulta esencial, puesto que

el uso del pronombre personal *tú*, que establece la relación directa entre narrador y narratario, promueve también una circulación de la palabra entre Federico con el padre fallecido y viceversa, logrando así que la producción del discurso incluya también a la primera y a la tercera persona singular, para establecer un *nosotros* que involucra al yo-colectivo, en tanto unidad representacional de las familias mexicanas que experimentaron una situación semejante durante aquella época.

A lo largo de la novela es posible reconocer este juego de posiciones cuando Federico se dirige a Irving, quien se desempeña como receptor del discurso: "Por fin encontraste al padre que no conociste, al que nunca tuviste salvo por referencias extrañas, pasajeras" (*Veinte* 13). Y cuando desde sus memorias Miguel Ángel habla a Jaime, su yo guerrillero: "Tu caso era excepcional: pocas personas con una posición relativamente cómoda, con familia, y de esa edad, tomaban este tipo de decisiones. Pocos se atreven a poner por encima de los ideales y dejarlo todo: amistades, familia, negocios. Muchas veces te habías preguntado hasta dónde se podían llevar las utopías" (18). En el primer caso, se trata de un discurso que integra directamente a Irving al drama de la familia, ubicando también al lector en esa misma tesitura; mientras que en el segundo, el discurso producido por Miguel Ángel, es el acceso que Irving va teniendo (y el lector también) a la subjetividad de Jaime, su yo-guerrillero. Cabe decir además, que la construcción del discurso y la circulación de la palabra son significativos, ya que proyectan la manera en que la memoria se va tejiendo. Veamos rápidamente cuál es el sustento de dicha relación.

En *Los trabajos de la memoria* Elizabeth Jelin proporciona algunas claves importantes para comprender el proceso de construcción del testimonio, que en mi opinión es el acto de tejer o urdir la memoria. Primero nos dice que la palabra "testigo" involucra dos posturas esenciales

frente al hecho que se relata: la primera y la tercera persona. En el primer caso, el "testigo" es quien ha vivido una experiencia límite y puede narrarla, es decir, puede "dar testimonio"; mientras tanto, el "testigo" en tercera persona se refiere a quien "presenció un acontecimiento" y "aunque no tuvo participación directa en el mismo", su testimonio, dice la autora, "sirve para asegurar o verificar la existencia de cierto hecho" (80). Más adelante, citando a Dori Laub, Jelin realza que el testimonio incluye también al escucha, quien "se convierte en partícipe, aunque diferenciado y con sus propias reacciones" (85).

En *Veinte de cobre* se puede apreciar este juego de posiciones que Jelin observa en la construcción de la memoria a partir del testimonio en tanto elaboración. Se trata de los recuentos, tanto de Miguel Ángel (*testigo-partícipe*) como de Federico (*testigo delegativo*)[33], que urden la trama de la novela, mientras del otro lado, Irving es solamente el escucha o receptor, quien durante todo el relato permanece sin articular una sola palabra: él sólo recibe. Difícil discernir dónde aparecen los límites del testimonio y dónde los de la ficción, pero se puede asegurar que en la realidad de la narración se está frente a un ejercicio en el que, siguiendo el pensamiento de Pilar Calveiro, el testimonio es *una cierta* (énfasis mío) "ruptura del silencio"; donde el testimonio equivale a "la experiencia personal de los testigos", y la memoria a "la trama de los relatos", a la experiencia "social procesada en los ejercicios de memoria" (Testimonio 68), que en este caso, es la memoria familiar representada por medio de la voz de Federico.

A continuación se verá cómo la urgencia y la necesidad de contar la historia de Miguel Ángel, no sólo tiene que ver con la represión sino también con un trabajo del duelo postergado,

---

[33] *Testigo-partícipe* y *testigo delegativo* son nociones que abordaré más adelante y que he retomado del trabajo de Elizabeth Jelin arriba citado.

que si bien tiene sus orígenes en la disidencia política, expresa de manera capital la preocupación de la familia por esa gran fisura que la pérdida del padre dejó al interior del grupo.

Al igual que Virgilio actúa con Dante, Federico es quien se encarga de guiar a su hermano a lo largo de este amargo pasaje donde la transferencia de dicha memoria tiene tres propósitos esenciales: la elaboración tardía del duelo, consolidar el reacomodo social dentro de la estructura familiar y hacer válida la herencia dejada por el padre: "sin querer caíste en la cuenta de un pasado que desconocías.… Tal vez ahí, mi querido Irving, encontraste historias impersonales que te provocaron ansiedad. Era tu pasado colectivo, los sentimientos de tu familia, lo que habitaba en cada nota" (13).

Para Irving esta labor de duelo comienza en el reconocimiento del lazo familiar que lo une a su padre guerrillero. Por eso es que el manejo del sufrimiento se vuelve una necesidad; al menos así lo entiende la familia de Irving muchos años antes, cuando de común acuerdo deciden apartar al niño del dolor que en ese momento todos experimentan: "tenías cuatro años de edad y te impresionó que te colocáramos frente a un hombre ajeno a ti, quien vivía en aquel edificio oscuro.… Tú, asustado, sólo atinaste a decir que la escuela de papá no te gustaba, que querías irte y no regresar más…. Desde entonces no volviste a Lecumberri" (13).

Además de la atinada asociación de la cárcel como una escuela de penitencia y disciplina, Irving emite una opinión que la familia atiende y respeta; ahí el inicio de este distanciamiento entre padre e hijo, el cual años más tarde llega a su punto más crítico cuando Miguel Ángel es asesinado y la familia decide de nuevo marginar por completo a Irving de la situación: "Un día te informamos que ese extraño, tu padre, había sufrido un accidente, que no lo volverías a ver… posiblemente sentiste tristeza, nostalgia,… pero no sufriste.… No nos preocupamos por hacerte partícipe de los hechos, por lo que te convertiste en un extraño" (14).

El corte de los lazos afectivos entre el niño y su papá es determinante porque restringe a Irving la capacidad de registrar progresivamente su pérdida y lidiar de manera individual con ella; esto quiere decir que pese a que dentro del ámbito familiar siempre hubo una producción de la memoria sobre el padre, la transferencia de ésta no trascendió más allá de sus zonas convencionales, de modo que Irving creció con el relato incompleto sobre su padre. De ahí entonces que su exclusión del duelo constituya una herida abierta en el cuerpo social representado por la familia, además de un aplazamiento de la pena por parte del menor. Cabe añadir también, que dentro de esta cesura se erigió una cripta simbólica que permitió a Miguel Ángel (Jaime) permanecer oculto dentro del núcleo familiar. La libreta con las notas del padre guerrillero no es otra cosa que la arquitectura críptica y el fantasma, por decirlo de una manera más precisa, es el secreto que la familia había mantenido guardado. A continuación explicaré en qué consiste esta relación.

En *Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok* (1986) Jacques Derrida ubica a este muerto viviente dentro de aquello que Abraham y Torok denominaron como "criptonimia" para ofrecer un nuevo abordaje al caso que Freud denominó como: "el hombre de los lobos".[34] Derrida distingue tres escenarios generales de la criptonimia o "cripta": la cripta es un lugar (lieux) "comprendido dentro de otro pero rigurosamente separado de él" (xiv); por lo tanto, "el lugar críptico es un sepulcro" donde siempre habita "un muerto vivo, una entidad muerta a la que estamos dispuestos a mantener con vida, pero tan muerta, una que estamos dispuestos a mantener, mientras la mantengamos, intacta de cualquier manera segura como viviente (xxi), y encriptar, agrega Derrida, es cifrar, una operación simbólica o semiótica que

[34] Consultar: "De la historia de una neurosis infantil ("el Hombre de los Lobos") y otras obras. En Freud, Sigmund. *Obras completas. Sigmund Freud 1856-1939.* Trad. José L. Etcheverry y James Strachey. Vol. 17. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1984. pp. 9-110.

consiste en manipular un código secreto el cual es algo que uno nunca puede hacer solo" (*a mortgage*) (xxxvi).

Por lo tanto la imagen de Miguel Ángel es para Irving una invención creada por la familia, pero no tan real como la verdadera imagen de Jaime que irrumpe en la vida del menor cuando este abre la libreta que guardaba todos esos secretos. En este sentido, Nicholas Abraham en "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology" (1975) expone varias cualidades acerca del fantasma que recaen sobre el núcleo familiar y que para propósitos de este análisis, es necesario comentar: primero, que el fantasma es una "brecha producida en nosotros por el ocultamiento de alguna parte de la vida del objeto de amor"; segundo, que lo que ronda no son los muertos, sino los huecos o lagunas "dejadas entre nosotros por los secretos de otros" (171-2), y tercero, que "el fantasma, el cual regresa para rondar da testimonio de la existencia del muerto enterrado dentro de otro" (175). Tenemos entonces que de la figura de Miguel Ángel emerge el espectro de Jaime, y con éste el secreto de su pasado guerrillero que había quedado guardado, "tan fuera pero tan dentro del entorno familiar" (énfasis mío), vivo y muerto a la vez.

El hallazgo del diario impone al adolescente la realización de un doble trabajo: restablecer el vínculo emocional con el padre y elaborar su propio duelo para así poder completarlo a nivel familiar. Además, dentro de ese espacio narrativo generado a partir de la memoria escrita por el padre y la memoria oral expresada por Federico tiene efecto una revelación que, aunque dolorosa, permite el devenir del padre en la narración que a Irving le faltaba como miembro de la familia: "Supongo que es cabrón abrir un periódico luego de quince años y descubrir la cara madreada del que dicen fue tu padre… La vida te parecerá, quizá, como una novela, como una invención que alguien pretende hacerte creer a la fuerza" (14-5).

La novela, sin embargo, es mucho más que una invención, es el resultado de dos formas de memoria distintas que dialogan, se complementan y se transforman en una sola. Lo que importa resaltar de esta relación es la transición de una "memoria habitual" a una "memoria narrativa", como explica Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*. Mientras la primera sitúa en primer plano "los afectos" y "los sentimientos", la segunda se relaciona con "la búsqueda de sentido", con el "encuentro o construcción de los sentidos del pasado" (26-7). Sobre este ejercicio de la memoria en la novela de Glockner, diré con Jelin, a partir de Mieke Bal, que hay un paso significativo de los silencios familiares ocasionados por el trauma a "una construcción social comunicable a otros" (citado en Jelin 29). En *Veinte de cobre* lo anterior queda bien establecido al observar el curso que sigue la memoria del padre contenida en el diario, la cual se orienta (en tanto pasado) hacia su reapertura en el presente, mientras que la memoria efectuada por Federico no sólo confirma esa memoria al aportar más detalles sobre la vida del padre, sino que también realiza el doble trabajo: re-establecer un vínculo emocional y romper el silencio para iniciar "la búsqueda de sentido", la trama y el duelo a dos voces: la suya y la del padre guerrillero.

2.3.1 La relación de las pérdidas y el desandar del *yo* guerrillero

Días después de la masacre del Jueves de Corpus ocurrida el 10 de junio de 1971[35], Miguel Ángel decide unirse al movimiento guerrillero y esta elección involucra para él varias pérdidas simbólicas: su familia, su posición social y económica, así como su identidad: "nada de lo que

[35] Un grupo de choque de la policía política denominado "Los halcones" irrumpió violentamente en las inmediaciones de la Escuela Normal de Maestros de la ciudad de México para disolver una marcha de estudiantes y ex-presos políticos del 68, quienes manifestaban su solidaridad hacia la comunidad de la Universidad del Estado de Nuevo León a la que había sido impuesta una nueva ley orgánica. Si la masacre de Tlatelolco en 1968 generó un gran descontento entre la población, principalmente entre los estudiantes, los hechos del también llamado Jueves de Corpus fueron decisivos en el desarrollo de la guerrilla urbana durante la década del setenta.

dejabas atrás importaba, estabas por convertirte en otra persona … Estaba por nacer una persona decidida a modificar las estructuras injustas de este país por medio de las armas" (18). El uso de la segunda persona singular, mencioné, permite conocer el pensamiento de Miguel Ángel, que narra su propio proceso de transformación a guerrillero. Abordaré ahora este proceso, el cual, apoyándonos en el pensamiento de Marc Angenot, identificaré como el instante de la conversión en el que, desde nuestra perspectiva ocurren pérdidas simbólicas enmarcadas dentro de este espacio liminal (el de la conversión) en el que se desarrolla la transición del sujeto burgués al sujeto revolucionario.

En *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias* (1998) Marc Angenot analiza un pequeño fragmento escrito por el líder socialista belga, Emile Vandervelde, en el que reconoce la "conversión" de un joven burgués que se compromete con el proletariado.[36] Este microrrelato nos recuerda que en la narrativa guerrillera el momento de la conversión es definitivo, tan sólo basta recordar aquel episodio en *Pasajes de la guerra revolucionaria* (2006) donde el doctor Ernesto Guevara de la Serna se convierte en guerrillero, cuando elije dejar atrás la mochila en la que carga los medicamentos para poder recuperar una caja de balas que había quedado abandonada en medio de una refriega. La anécdota sobre Guevara es propicia porque ayuda a comprender la actitud asumida por Miguel Ángel, quien además de renunciar a su posición como

[36] « …je garde, de mon entrée dans la vie militante, un souvenir ineffaçable. Mon premier contact avec les grandes foules prolétariennes eut lieu en 1886, après les émeutes et les fusillades de mars … Je me trouvais, avec notre ligue ouvrière, sur le plateau de la Ville haute. De tous les villages d'alentour, des colonnes de manifestants dévalaient pour remonter vers nous.… et, dans ce flot humain, roulant vers l'avenir, je recevais comme un nouveau baptême; je me sentais lié, pour la vie, à ce peuple de travailleurs et de souffrants. Este fragmento corresponde a: Vandervelde, Emile. *Souvenirs d'un militant socialiste.* Les Éditions Denoël: Paris, 1939. Web. Gallica. p. 25.
"…yo conservo de mi ingreso a la vida militante un recuerdo imborrable. Mi primer contacto con la muchedumbre tuvo lugar en 1886, después de los motines y los tiroteos de Marzo … Yo me encontraba con nuestra liga obrera sobre la planicie de la Villa alta … De todos los poblados de alrededor, las columnas de manifestantes bajaban dirigiéndose a nosotros.… y, de esa marea humana que viraba hacia el futuro, yo recibía como un nuevo bautismo; yo me sentía ligado por la vida a ese pueblo de trabajadores y sufrientes" (*Interdiscursividades* 97). Traducción tomada de *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias.*

doctor, las comodidades y al bienestar que le ofrecía la vida burguesa, decide trascender más allá de su condición de "guerrillero pasivo" (17), como se lo hizo notar un camarada cuando sólo colaboraba económicamente para la organización.

En la novela de Glockner la conversión también equivale a un importante cruce de fronteras siendo la más importante el acto simbólico de muerte/renacimiento, seguido de un arduo proceso de adaptación a un nuevo grupo social: "[El segundo guía] te dotó de un nuevo nombre, te alcanzó una identificación, enumeró las normas que deberías aprender de memoria … Te dio un arma,… te explicó las diferentes maneras de pintarte el pelo" (22). El tono imperativo y a la vez pedagógico empleado por el narrador al dar voz al guía supone un discurso de iniciación que opera de diversos modos: la acción de dar un nuevo nombre constituye el acto simbólico, mediante el cual una autoridad declara la muerte del sujeto burgués y decreta el reconocimiento y la existencia del nuevo sujeto revolucionario; el aprendizaje de la disciplina y las reglas internas refiere a la educación o adoctrinamiento sobre la política y la moral en el contexto de la clandestinidad; y finalmente, la entrega del arma es el acto mediante el cual esa autoridad pone a disposición del ahora combatiente el instrumento de la violencia revolucionaria.

De acuerdo con Marc Angenot la conversión, implica un bautismo (como en el caso de Vandervelde) y una renovación, es decir, "el joven convertido reemplaza al hombre viejo" (*Interdiscursividades* 98). Al final de la jornada Jaime (antes Miguel Ángel) se descubre agotado y solo en su dormitorio, de pronto, a su memoria vuelve la frase "*Militia est vita*" (24), que aprendió como parte de su educación en un colegio de jesuitas, la cual le confirma la realidad de su nueva vida. Pero no es una casualidad que esa consigna religiosa adquiera un matiz político en el pensamiento del protagonista, en este sentido Angenot insiste que: "no debe olvidarse que la misma palabra 'militante' encuentra su origen en la tripartición de la Apologética: 'Iglesia

sufriente', 'Iglesia militante', 'Iglesia triunfante'" (98). Otra cualidad importante que Angenot señala respecto al vínculo entre el cristiano y el socialista, consiste en que "el convertido reconoce el 'justo' camino, aquel que es el más difícil de seguir, el más sembrado de obstáculos, el que conduce hacia el triunfo pero a través del martirio (103). Sobre este último aspecto (martirio) hablaré más adelante.

El devenir de esta experiencia clandestina en memoria escrita inicia algunos meses después cuando Jaime infringe una de las reglas más importantes, que consiste en evitar el registro escrito de su vida privada y de sus acciones dentro del grupo. La escritura del diario es un intento de elaboración del duelo, ya que sólo mediante esa actividad puede expresar, aunque de modo reservado, la aflicción que siente por la pérdida simbólica de su familia y su pasado: "el consuelo que te brindaba aquella actividad era irremplazable" (33). El diario contiene breves notas que Jaime registraba cada mes, lo cual indica la dificultad que entonces existía para manifestar los sentimientos y puntos de vista personales, a riesgo de ser juzgado como "pequeñoburgués", y con ello despertar desconfianza y rechazo por parte de los camaradas. No obstante, esa actividad clandestina dentro de la misma clandestinidad constituye el espacio más privado desde el cual el personaje voltea hacia su pasado, a la vez que ejerce una autocrítica.[37]

Para Jaime escribir es un acto que expresa una doble necesidad: registrar *su* testimonio, pero también hacer un duelo anticipado de sí mismo. En el primer caso, se percibe un aspecto

[37] Las notas correspondientes a los meses de octubre, agosto y septiembre (en ese orden) ofrecen un panorama amplio sobre el estado de ánimo y las preocupaciones del protagonista. En la primera nota su intranquilidad es a nivel individual, ya que duda respecto a la elección que tomó, pero intenta convencerse de que actuó correctamente; también se reconoce solo y un tanto ajeno al grupo, además de que experimenta una sensación de nostalgia y vacío cuando se abstiene de escribir la palabra "familia". En la nota siguiente, Jaime advierte fisuras al interior del grupo, incluso se percibe cierta distancia respecto a la conducta de sus demás camaradas, incluso él mismo se reconoce como más viejo, y sobre todo, más cauteloso respecto a sus juicios y decisiones. Y en la última nota el protagonista sugiere cierto estancamiento dentro del grupo, quizá debido al voluntarismo, además de que manifiesta también un sentimiento de soledad en la lucha revolucionaria debido a la ausencia de respuesta por parte de la sociedad.

muy importante que Dori Laub señala respecto a la construcción del testimonio, esto es: "La ausencia de un oyente empático o, de manera más radical, la ausencia de *un otro a quien dirigirse,* un otro que puede escuchar la angustia de las propias memorias" (citado en Jelin 86); aunque Laub advierte también que el no contar con un oyente que afirme y reconozca esa realidad implicaría la "aniquilación del relato" (86). La novela no proporciona más detalles sobre alguna motivación mucho más profunda de Miguel Ángel al escribir este diario. Se intuye, sin embargo, que para él no basta mantenerse en la pura intencionalidad de relatar sino que aspira a alcanzar a ese lector para que no fenezca el relato. En el segundo caso, el guerrillero comprende bien que ante el suceso inevitable de la muerte es prescindible heredar, y el diario es el objeto que contiene esa herencia en forma de memoria. En la escritura de Jaime, por lo tanto, es posible intuir una independencia necesaria del relato con respecto a su autor. Al registrar su experiencia como guerrillero Jaime crea un "sitio de la memoria" que se separará de él mismo (su creador) para alcanzar una "una perdurabilidad ignorante de la muerte" (Ricœur, *Vivo* 9) al ser transferido a la familia.

En *Veinte de cobre* la muerte es presentada como una experiencia progresiva que se desarrolla a partir de la administración de la violencia, provocando la dislocación del sujeto revolucionario y sometiéndolo a un cruel desandar. Lo anterior se aprecia durante la tortura de Jaime, luego de haber sido arrestado junto con otros guerrilleros, incluida Dora su compañera sentimental de la clandestinidad.[38] En este pasaje la díada Jaime-Miguel Ángel experimenta un proceso de separación por vía del castigo suministrado lentamente por sus torturadores. La manera en que el protagonista narra este pasaje es significativa porque expone claramente

[38] *Por supuesto* (2000) de Ignacio Retes es una novela que recrea la experiencia de las guerrilleras del FLN, entre estas la historia de Nora.

aquello Elaine Scarry en *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World* (1985) menciona acerca de la tortura como objetificación del dolor, y como una actuación o performance ejecutado por parte de aquellos que lo infligen. A grandes rasgos, expone la autora, este performance reúne los siguientes aspectos: el espacio, el dolor infligido y el manejo de su intensidad.

En la novela Jaime es aislado en un cuarto que sobresale por un detalle en el cual el protagonista concentrará su atención: sus paredes son de color verde limón. Elaine Scarry, en este sentido, nota un aspecto muy importante acerca de los nombres dados al espacio donde se desarrolla la brutalidad: el "cuarto de producción" en las Filipinas, la "sala de cine" en Vietnam del Sur, y el "escenario azul" en Chile (28), es decir, hay un escenario dispuesto para re-presentar el suministro del dolor como si se tratara de un espectáculo que tiene sus fundamentos en la demostración y la repetición.

Sorpresivamente Jaime se advierte desnudo y su cuerpo es inmediatamente sometido a intensas descargas eléctricas, que además de la experiencia de muerte provocan en él un efecto devastador: "te creíste un títere olvidado en algún rincón inanimado. Tu manejador había decidido dejarte allí, en el suelo.… El tiempo no pasaba por aquel cuarto con un títere adentro.… un líquido verdoso salió de tu boca ensangrentada. Los escalofríos faltaban. Temblabas, títere tiritando" (47-8).

La demostración y la repetición como fundamentos de ese performance a cargo de los torturadores conducen a la despersonalización del guerrillero, quien resiste sin éxito a los caprichos de aquellos que manipulan e intervienen su cuerpo a discreción: "No, no puede ser los títeres no mean…. en cada gota que salía se te iba el alma,… bajaste la vista era sangre. Los títeres no se asustan, pensabas, y tu mirada se perdió traspasando las paredes verde limón.

Lograste escapar de aquel espectáculo horrendo, de aquel hombre que se creía títere y eras tú" (48). El títere manejado al antojo de los torturadores es pues, el despliegue escénico de la perversidad a cargo de una voluntad superior que manipula los hilos de la vida procurando mantener e incrementar su tensión sin que se rompan o hasta que finalmente, se decida a romperlos.[39] En términos de Scarry, diré que la tortura de Jaime es "la producción de una ilusión fantástica de poder,… una pieza grotesca del drama compensatorio" (28), en ese sentido, Fritz Glockner elige muy bien al recurrir a la figura de la marioneta para expresar aquello que el ser humano en toda su lucidez jamás podría: el trauma de la tortura.

Después de esta experiencia y ya frente a las autoridades, el protagonista no sabe si identificarse como Jaime o como Miguel Ángel: "no pudiste identificar donde comenzaba tu identidad clandestina, a qué hora habías dejado de ser Miguel Ángel y cuándo Jaime … No había necesidad de que complicaras el interrogatorio, como trámite lógico se tomaban la molestia de preguntarte, pero sabían más de ti que tú mismo" (53). Este momento marca el colofón del trágico desandar del guerrillero a su identidad original, aunque paradójicamente el recordatorio de sí mismo le plantea una gran duda acerca de su propia existencia. En *La patria celestial* (1992) de Salvador Castañeda, Rito, un ex guerrillero del MAR vive una situación semejante a la experimentada por Jaime en *Veinte de cobre* al descubrir con espanto a su identidad original,

---

[39] Elaine Scarry amplía este fenómeno de la siguiente manera: "Torture is in its largest outlines the invariable and simultaneous occurrence of three phenomena which, if isolated into separate and sequential steps, would occur in the following order. First, pain is inflicted on a person in every intensifying ways. Second, the pain, continually amplified within the person's body is also amplified in the sense that is objectified, made visible to those outside the person's body. Third, the objectified pain is denied as pain and read as power, a translation made possible by the obsessive mediation of agency" (28).
"La tortutra es en sus más amplios contornos la ocurrencia de tres fenómenos los cuales, si son aislados dentro de una secuencia de pasos, podrían ocurrir en el siguiente orden: Primero, el dolor es infligido sobre una persona en todas las formas de intensificación. Segundo, el dolor que es continuamente amplificado dentro del cuerpo de la persona es también amplificado en el sentido de que es objetificado, hecho visible para aquellos fuera del cuerpo de la persona. Tercero, el dolor objetificado es negado como dolor y leído como poder, una traducción hecha posible por la obsesiva mediación de la agencia" (28). Traducción mía.

mientras es interrogado en el Ministerio Público: "Sin cobertura ninguna ya estaba como al principio de la vida y recordó, no sabe por qué, su nombre, que a él mismo le pareció extraño, demasiado cierto tal vez y sin sentido.… No se reconocía como él. Resultábase ajeno. Su cuerpo —demasiado verdadero— le ocasionaba un miedo desenterrado de entre la maraña de siglos; un sentimiento fuera de su alcance; algo superior a lo que sentía frente a sus confesores (45).

La presentación de Miguel Ángel a los medios de comunicación no sólo consiste en la exhibición pública del sujeto, a partir de los delitos que se le atribuyen (conspiración, falsificación de documentos, portación de armas exclusivas del ejército y asociación delictuosa), sino también su atracción violenta hacia el orden establecido por el poder dominante, que lo ha hecho visible y le ha devuelto su propia identidad con un fin punitivo. Para Jaime esta experiencia es abrumadora porque es ahí donde por primera vez conoce también las identidades de todos sus camaradas, situación que además lo hace sentirse aún más impersonal y ajeno cuando finalmente escucha su nombre original y es obligado a dar un paso al frente para el deleite de la prensa cómplice del gobierno.

La incorporación de Miguel Ángel a la vida institucional por medio de la violencia estatal señala su derrota, la cual es descrita con crudeza cuando se descubre frente a su familia en la cárcel preventiva de la ciudad de México: "caías en la cuenta de que el último mes de vida tenía que ver con la persona que ahora recibía a su hija de visita: esa marioneta ya tenía nombre" (57). La imagen proporcionada por la voz narrativa corresponde a la del sujeto en una condición primaria de vida que posee únicamente su cuerpo, y que se intuye completamente solo frente al mundo que lo trasciende: "Tardaste en reconocerlas, pero te entró una calma, una gran tranquilidad, en el momento en que te identificaron a pesar de tu aspecto, del olor que transpirabas y tu mirada lejana; te conformaste al saber que podía haber vida incluso después de

la muerte…" (57). La condición en la que Miguel Ángel es hallado por su familia tiene un significado muy importante, puesto que se relaciona con aquella cuestión fundamental sobre si el sujeto, después de sufrir un trauma, puede tener la capacidad para dar testimonio. No sabemos con exactitud si Miguel Ángel pudo dar un testimonio oral, sólo sabemos, a partir de la imagen con que cierra dicho pasaje, que él —su cuerpo y su ser— carga con el testimonio mismo, aún cuando éste no pueda ser expresado. El silencio expone la presencia de la herida, un hueco al interior del sujeto que opera en él mediante la falta del lenguaje, como sugiere Elizabeth Jelin: "Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios…. la memoria ... no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido" (*Los trabajos* 36).

Hasta aquí dejaré las reflexiones en torno a las pérdidas experimentadas por Jaime durante este doloroso desandar de guerrillero a padre de familia. Agregaré solamente que este último momento de transición, donde Miguel Ángel empieza a reconocerse a sí mismo como un sujeto desposeído, desnudo, apartado de la estructura social ordinaria e incorporado a la sociedad carcelaria, marca una nueva etapa donde otras pérdidas aparecen ligadas a la amistad y al vínculo familiar.

2.3.2 Políticas de la amistad y relato de aprendizaje en el marco de la experiencia carcelaria

La experiencia carcelaria es otro pasaje importante en la novela por dos sucesos en particular: primero, porque Miguel Ángel experimenta la pérdida de un amigo y camarada de armas; y segundo, porque el ambiente carcelario constituye un factor que apresura la madurez de su hijo Federico. Durante su encarcelamiento Miguel Ángel establece una gran amistad con su compañero de celda, Pedro Miguel Morón Chiclayo, un joven originario del Perú, quien además

de ser médico también fue un destacado miembro de la Liga Comunista 23 de Septiembre. El Chiclayo, como era conocido en la vida real, es descrito por la voz narrativa como un auténtico guerrillero latinoamericano, que pese a su encarcelamiento estaba convencido de que podría contribuir a la revolución luchando desde cualquier país y bajo cualquier circunstancia.

Días antes del asesinato de Morón, durante la visita familiar se desarrolla un acontecimiento significativo en términos de la amistad, cohesión familiar y la construcción de la memoria fuera del ámbito doméstico. Federico narra cómo es que su propia familia había desarrollado un gran cariño por Chiclayo, por lo que decidieron festejarlo el día de su cumpleaños con una comida. Durante la celebración Miguel Ángel no sólo se siente desplazado por su esposa e hijas que habían preparado un platillo especial, sino que también se enfada porque piensa que dentro de la prisión no hay sitio para las muestras de afecto. Miguel Ángel tenía razón.

La última vez que el padre de Federico vio a Morón fue durante una madrugada cuando unos comandos lo hicieron salir de su dormitorio; horas más tarde, por órdenes del director de la cárcel, Miguel Ángel y otros presos políticos fueron conducidos al apando donde Morón fue asesinado y obligados a limpiar la sangre del guerrillero peruano: “De esa manera despedías al compañero ejemplar, al combatiente de América, al incansable luchador. Mientras limpiaban, mezclando el agua con la sangre, apenas soportaste el silencio, consciente de que en aquel cuarto rondaba la muerte” (68).

La reacción de Miguel Ángel durante el convite dedicado a Morón puede entenderse como un intento desesperado por suprimir en ese instante las muestras afectivas propias de la cohesión familiar, y con ello, limitar la producción de la memoria dentro del espacio carcelario, donde la violencia hacia el preso político es sistematizada y puede derivar en un trauma mucho mayor,

como ocurrió con la muerte de su amigo. Si, como sostiene David Gross en *Lost Time: On Remembering and Forgetting in Late Modern Culture* (2000), "la memoria familiar es una forma de memoria colectiva, desde que la familia es, después de todo, un tipo de *Intimgruppe* que media entre el individuo y el todo social" (112), en Jaime el trauma por el asesinato de Morón produce una memoria en el entorno (social) carcelario que desesperadamente busca su salida, ya como denuncia del crimen, ya como una voz que exige restituir al fallecido aquello que le fue arrebatado en prisión: su libertad y su estatus como revolucionario.[40]

Pero Miguel Ángel no puede describir a su familia lo ocurrido. De ahí su profunda aflicción, más la frustración y la rabia que se apoderan del guerrillero, quien frente a sus seres queridos apenas puede pronunciar algunas frases revolucionarias que a él mismo le resultan vacías. Sin embargo, detrás de esa reacción emocional hay cosas muy significativas: para Jacques Derrida, el término "sobrevivencia" dentro del marco de la amistad es otra manera de nombrar al "duelo", y en la novela la expresión anterior resulta una condición inevitable en tanto que toda amistad establece una pérdida por-venir, anticipada, es decir, el duelo, como afirma Derrida, ya hace su aparición aún sin que se haya realizado la muerte, por lo que es inevitable plantearse cuestiones fundamentales como: ¿Quién partirá primero o quién verá partir a quién? ¿Quién, en el marco del duelo, reconocerá a quién y cómo? ¿Qué quedará de la amistad después de la muerte? (*Politics* 13) En *The Work of Mourning* Derrida trata de abordar estas interrogantes en el texto que dedica a la memoria de Roland Barthes, donde comenta lo siguiente: "Estos

---

[40] En su trabajo titulado *En las profundidades del MAR (El oro no llegó de Moscú)* (2003) Fernando Pineda Ochoa, ex guerrillero del MAR, también ofrece un breve pero significativo homenaje luctuoso para el guerrillero peruano, de quien relata lo siguiente: "Al entregar el cadáver a la embajada peruana, la versión de las autoridades mexicanas fue escueta: la muerte del peruano tuvo que ver con una riña carcelaria, suscitada entre 'viciosos', sin tintes políticos. Así de sencillo, descarado y cínico. Pedro Miguel Morón Chiclayo: sigue pendiente la tarea de limpiar tu memoria" (99).

pensamientos son *para él*,… 'Para él' sugiere que me gustaría dedicar esos pensamientos a él, dárselos a él, y destinarlos a él. Aunque éstos no lo alcanzarán más,… suponiendo que alguna vez podrían haberlo hecho mientras aún estaba vivo. Así que ¿a dónde van? ¿A quién y para quién? ¿Sólo para él en mí? ¿En ti? ¿En nosotros?" (35).[41] Derrida nos muestra que cuando se sobrevive al amigo fallecido es necesario (con)memorar, hacer memoria en él y por él, contar con el silencio o encontrar las palabras que se ajustan a la singularidad de esa amistad. Pero el duelo y la amistad, según entendemos a partir de Derrida, se reconocen también en un juego de topografías: interior/exterior, siendo el acto de interiorización (incorporación idealizante, introyección o consumo del otro) la que mejor podría explicar esta relación. En este sentido, el pensamiento derrideano ayuda a comprender la actitud asumida por el padre de Federico como deudo de esa amistad: si las consignas le resultan vacías o insuficientes, es porque ya no llegarán a su amigo, en su trayecto aquellas palabras se estrellan contra el muro de la impunidad, y al caer sus restos regresan como cadáveres para quedarse en él, para guardarse en él, de manera simbólica. Es así que Miguel Ángel debe tragarse a su amigo y con él el trauma de aquel asesinato que quedó impune y que fue ejecutado por una entidad poderosa, anónima: "junto con las comidas, también tragabas nuevamente la impotencia, la amargura, el desaliento, la incapacidad; poco a poco comenzaste a entender que la vida sí tenía un dueño extraño…" (69).

La experiencia guerrillera de Miguel Ángel tiene un efecto importante en la temprana madurez de Federico, quien de los diez a los quince años enfrenta varias pérdidas y procesos de

---

[41] "These thoughts are *for him*,… 'For him' also suggests that I would like to dedicate these thoughts to him, give them to him, and destine them for him. Yet they will not longer reach him,… assuming they ever could have while he was still living. So where do they go? To whom and for whom? Only for him in me? In you? In us?" (*The Work* 35). La traducción en el texto es mía.

desapego.[42] Este proceso comienza cuando Federico es informado por su madre sobre la aprehensión de su papá. Este momento es relevante porque perfila al niño hacia el ambiente carcelario dentro del cual aprende a conducirse para ayudar a su padre a tomar medidas de precaución ante el constante peligro que lo acecha.

Una de las primeras manifestaciones de madurez por parte de Federico consiste en el desarrollo de un hábito frente a los mecanismos de producción de violencia y corrupción propios de la institución penitenciaria. Al visitar a su papá, por ejemplo, el menor aprende a burlar la seguridad al esconder en sus zapatos con la ayuda de un trozo de cartón el dinero que su padre utilizaba para cualquier imprevisto: "Ya no se dejaba traicionar por los nervios cuando la celadora, de hosco semblante, corría la cortina y comenzaba a revisarle hasta el alma; Federico sabía de la responsabilidad y las consecuencias de lo que pasaría de no llegar ese dinero a su destino" (59).

El espacio carcelario, como se observa, también ha obligado al menor a desarrollar una conducta específica (adaptación, repetición y resistencia) que opera a favor de la seguridad de su padre. La voz narrativa es enfática al mencionar que "ya no" lo traicionaban los nervios cuando la celadora le hurgaba "hasta el alma", situación que expone de manera clara la actitud del menor frente a las humillaciones que los familiares de los presos recibían en Lecumberri a la hora del registro de visitas. Por otra parte, la descripción que Federico ofrece sobre la cárcel mediante una secuencia de imágenes que sobresalen por su carácter abrupto, expone curiosamente la

[42] Los sucesos que determinan la madurez de Federico son: el abandono del hogar por parte de su padre debido al ingreso a la clandestinidad así como su encarcelamiento, después la separación del matrimonio y la formación de uno nuevo con Dora, y finalmente la muerte de Miguel Ángel.

familiaridad que ha desarrollado con relación a este entorno.[43] Estas imágenes, asimismo, reflejan la convergencia de las actitudes, las emociones y las relaciones existentes dentro de ese sitio de corrupción y represión que él se atreve a criticar y a denunciar, puesto que percibe sus raíces más allá de los límites de la cárcel, allá en los juzgados y en las oficinas del servicio público: "En esa edad, cuando se revela la existencia, cuando la conciencia se vuelve la muralla contra el mundo y todo se pone en duda, no hay autoridad ante la cual caiga uno derrotado" (61).

Después de que Miguel Ángel es liberado y vuelve a casa, previo acuerdo con su esposa, ya que el matrimonio estaba en vías de separación, Federico experimenta la etapa más hermosa y a la vez, la más difícil de su crecimiento: primero, porque hay un reencuentro entre el padre y el hijo; y segundo, porque ese amor filial sufre un duro golpe cuando Miguel Ángel es asesinado. Al enterarse de que su padre ha vuelto a casa, Federico se apresura para encontrarse con él. En ese momento Miguel Ángel está tomando una ducha y su hijo irrumpe en el baño para verlo; ahí, Federico vacila un poco en dar crédito que ese señor es su papá, mientras que Miguel Ángel se muestra apenado e incómodo de que su hijo advierta sobre su cuerpo "los tatuajes del sistema" (104).[44]

La reacción de Miguel Ángel es significativa porque en su desnudez se refleja el trauma de los cuerpos administrados por el Estado, siendo las cicatrices sobre su cuerpo la escritura que señala el castigo por su delito, según el gobierno; de ahí que la acción de lavar el cuerpo puede

---

[43] "Los viajes a la ciudad de México parecían formar parte de la nueva manera de vivir….", Federico se refiere al modo en que ese ambiente poblado de obstáculos y fronteras se vuelve parte de la rutina familiar: "Pasillos, rejas, caras… uniformes, ruidos, celdas… talleres, periódicos, armas, sobresaltos, nervios, gritos… alambradas, risas, música, ilusiones, llantos, angustia… comida, tensión, impotencia… olores, murmullos, barandales…" (59).

[44] El detalle de las huellas de la tortura sobre el cuerpo de Miguel Ángel hace recordar la suerte de "el condenado" en el relato "En la colonia penitenciaria" (1919) de Franz Kafka, cuyas acciones se concentran en torno al funcionamiento de un artefacto punitivo que tatúa sobre la piel de los condenados a muerte el precepto, norma o ley que ha violado.

ser interpretada, en este caso, como el intento fallido por remover esas marcas. Consciente de la situación que embarga a su padre, Federico invierte los roles y asume una actitud protectora y paternal hacia él, tal como un adulto haría con un niño indefenso:

> quise protegerlo, darle confianza, decirle que no se asustara, que no corría peligro, que los chavos de la cuadra y su pandilla me la pelaban, tanto como me la podían pelar todos los que lo habían maltratado. Que yo era cinta verde en karate, que él en lugar de ser mi padre, podía ser mi hijo. Que yo estaba ahí, listo para que no le pasara nada. Que sus ideales bien habían valido la pena tanto desmadre. Que al fin de cuentas el abandono valía madre,… lo importante era que dejara de sentirse comprometido, endeudado sentimentalmente, la vida era solamente eso: agua corriendo por los caños sin detenerse a cuestionar nada.… En lugar de correr a mojarme a su lado, jalé la cadena para que desaparecieran mis orines (104).

Paradójicamente, la tensión entre los ideales del padre y la reacción violenta del poder estatal hacia él determinan la madurez de Federico. Este choque entre intereses políticos no negociables expresa, por un lado, la derrota del sujeto revolucionario; y por el otro, su efecto dentro del ámbito familiar, donde Federico anhela el reacomodo tras la vuelta de su papá. Es de este modo que la madurez del muchacho queda expresada en la profunda conciencia que desarrolla en torno a las pérdidas que su padre ha enfrentado a lo largo de su experiencia guerrillera, y que se condensan en esa fragilidad que lo desborda. Además del reordenamiento de la vida dentro del hogar, Federico apela también a la negociación con la memoria y a la reconstrucción de la vida en general pese al trauma de la violencia y la derrota. Si en la novela existe un momento en el que Federico se autodescubre como adulto es precisamente ahí, en el momento de la recuperación de su padre, cuando se percata que puede sostener y acompañar a

ese ser humano desnudo al que observa resguardarse bajo el agua que cae de la regadera, y que parece resentir el peso de una cadena silenciosa de duelos no elaborados. Merece además, realzar el significativo contraste, de orden simbólico, entre la limpieza del agua y la suciedad de los orines como elementos opuestos de esa realidad que abruma al padre recién liberado: el agua purifica y la suciedad se va, sin embargo aquí surge una pregunta fundamental: ¿habría manera de renovar el espíritu después de una experiencia tal?

Como protagonista de la novela, Federico nos cuenta no sólo la historia de Miguel Ángel (Jaime) sino también su propio relato de aprendizaje a partir de la experiencia guerrillera del padre.[45] Es así que el muchacho parece ejercer también el rol de "cuidador", es decir "es el responsable de las tareas de cuidado del grupo global, y de las afecciones, crisis, déficit o minusvalías de sus miembros". En otras palabras, "representa la encarnación del amor y solidaridad de la institución" y "carga con la expresión de esa función emocional de la familia" (Tizón 329). Al transferir este duelo (secreto-enseñanza) a Irving, quien, dicho sea de paso, escucha atentamente, ya que jamás escuchamos su voz, se refrenda el papel de Federico como

---

[45] Para un estudio sobre cine y relato de aprendizaje en el marco de los movimientos sociales en América Latina consular: De Grandis, Rita. "The Innocent Eye: Children's Perpectives on the Utopias of the Seventies (*O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, *Machuca*, *and Kamchatka*)", en Beauchesne, Kim, y Santos, Alessandra. eds. *The Utopian Impulse in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. pp. 235-56. En este trabajo, especialmente en el apartado que Rita De Grandis dedica a *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006) de Cao Hamburger hay una relación muy particular entre infancia, memoria y utopía en la que el duelo aparece como telón de fondo. Al menos así se entiende al inicio de la película enmarcada en 1970 (el año en que Brasil ganó por tercera vez el campeonato del mundo celebrado en México, año y medio después de la masacre de Tlatelolco) cuando Mauro, un niño de once años juega al futbol de mesa, enfocándose en el portero, mientras piensa: "According to my dad, in soccer everyone is allowed mistakes, except the goalkeeper. They are different from other players. They spend their lives standing there alone... expecting the worst." (The Innocent 238) ("De acuerdo con mi papá, en el futbol a todos les está permitido tener errores, excepto al portero. Ellos son diferentes a los otros jugadores. Pasan sus vidas parados ahí solos… esperando lo peor"[Traducción mía]). De acuerdo con De Grandis esta secuencia actúa como una prolepsis que indica el futuro inmediato del menor que tendrá que acomodarse a una nueva y dolorosa realidad, a partir de la ausencia de sus padres que han ingresado a la clandestinidad —y de los que jamás volverá a tener noticia alguna—, así como de la eventual muerte de su abuelo que había asumido la tutela del menor .

figura paterna, como "cuidador", mentor y transmisor del duelo y del secreto dejado por el padre.[46]

Tras la liberación de Miguel Ángel Federico, decide vivir con él por un tiempo. Federico incluso se plantea la posibilidad de integrarse al nuevo círculo familiar el cual completaría Dora, la actual compañera sentimental de Miguel Ángel, que recién había salido de la cárcel de mujeres. Sin embargo, la madre del menor se opone, dado que intuye que Miguel Ángel sigue bajo la vigilancia de la policía, de manera que Federico se ve obligado a volver a casa. Este nuevo distanciamiento entre padre e hijo significa una nueva pérdida para el muchacho, así como el preámbulo de la muerte de Miguel Ángel, a la que anteceden otras pérdidas dentro del círculo familiar, como la muerte de Julia, la hermana de Miguel Ángel, quien también fue guerrillera y cayó durante un enfrentamiento en Tabasco, y el posterior fallecimiento de su padre —y abuelo de Federico—, un viejo comunista, quien además era un reconocido médico y catedrático en el estado de Puebla.

A la aflicción que Miguel Ángel experimenta se suma también una gran angustia por su propia integridad y la de su familia, ya que, efectivamente, es vigilado. Es durante esos momentos de tristeza y miedo que recuerda cuando su hijo le preguntó cuántas veces había visto la muerte, situación que hizo a Miguel Ángel evocar diversos instantes, pero en particular aquella vez que la policía utilizó a su compañera (Nora) y a él como escudos humanos para aprehender a otros camaradas que se encontraban en una casa de seguridad en el pueblo de Nepantla, Estado

[46] Es importante mencionar que en el relato jamás se conoce la voz de la madre de Federico, no obstante que desempeña un papel crucial en la liberación de su esposo, del que se separa más tarde. Al respecto, Cabrera y Estrada resaltan la entereza "sin sentimentalismo ni moralina" de esta mujer, no sólo para liberación de Miguel Ángel, sino en la cohesión de la familia, lo que también refleja la huella del discurso feminista con el que seguramente creció Fritz Glockner (*Con las armas* 278).

de México.[47] Al responder que "de nada sirve contarlas", Miguel Ángel no puede manifestar otra cosa más que una profunda tristeza porque en ese momento se intuye como la pérdida que será para sus seres queridos: "¿Cuántas veces huele uno la muerte? ¿Cuántos nacimientos? … No contabas con la fecha exacta, pero sabías que el día llegaría" (123-4).

Miguel Ángel fue asesinado cuando caminaba por la calle. Esa noche unos individuos que viajaban en una camioneta le cerraron el paso e intentaron secuestrarlo, pero debido a que opuso resistencia, desde el interior del vehículo alguien disparó contra él terminando inmediatamente con su vida.[48] Al contarle a Irving sobre la muerte de su padre, Federico recuerda que entonces tenía quince años cuando experimentó su partida definitiva, hecho que asumió con frialdad, ya que por un lado experimentó dolor, pero por otro no sintió asombro, ya que estaba "acostumbrado a las despedidas" (139), pues hay que recordar que cuando Miguel Ángel dejó el hogar para sumarse al movimiento guerrillero Federico tenía aproximadamente diez años.

En "Mourning and its Relation to Manic-Depressive States" (1940) Melanie Klein establece que desde muy temprana edad los niños pasan por estados mentales comparables al duelo del adulto, asimismo sugiere que estos duelos tempranos son revividos cada vez que una pena es experimentada en lo sucesivo (95); a decir de Klein, tras el retiro del seno materno el

---

[47] Para un estudio más profundo sobre este pasaje se recomiendan los documentales: *Flor en otomí* (2012) de Luisa Riley, y *La insurrección de la memoria. Un testimonio de las FLN* (2009).

[48] En la novela hay una testigo que presenció el crimen, se trata de una bondadosa solterona, cuyo pasatiempo favorito era mirar las telenovelas. Aquella noche Aurorita se hallaba en la ventana ensimismada en sus ficciones, de pronto, un extraño movimiento en la calle la trajo de golpe a la realidad: era la agresión contra el ex guerrillero, cuya muerte causó en ella un terrible abatimiento, ya que "nunca volvió a ser la de antes: tenía amargura" (133). A través de esta mujer, la narración muestra al ciudadano común, de clase media que es alcanzado por la violencia, y que además del dolor, también experimenta un gran remordimiento por una pérdida ajena que, paradójicamente ha vuelto suya y de todos: "Mucho se había recriminado: de no haberse dejado llevar por sus fantasías, hubiera podido alertar a aquel hombre; se sentía cómplice del asesinato" (134). Para Aurorita aquella muerte representa la destrucción de su mundo fincado sobre lo ajeno (la televisión). En cierta forma la violencia la despertó a la realidad del país, pero al mismo tiempo la hundió en un estado de melancolía en el que la imagen de Miguel Ángel se vuelve dentro de ella la iteración del crimen: su amargura, pues, se debe a que no halla la manera de llegar a un buen término con ese pasado que la atormenta.

infante experimenta su primer duelo (96), es decir éste surge a partir de la separación de nuestros objetos internos primigenios (*Pérdida* 58-9).[49] Lo que me interesa resaltar sobre esta observación hecha por la autora es la manera en que el ser humano tiene un conocimiento anticipado acerca del duelo; se trata pues de una experiencia inmemorial, que agazapada en nuestro interior aguarda para ser re-vivida en toda su fuerza ante el suceso de la pérdida.

Encuentro que la perspectiva kleiniana mantiene una interesante semejanza con aquello que el filósofo Ramón Xirau hace notar con respecto al pensamiento de Platón acerca del desarrollo del conocimiento en el ser humano. En este sentido, Xirau, parafraseando al pensador griego dice lo siguiente: "nunca aprendemos algo nuevo sino que 'recordamos' algo que teníamos ya en el espíritu, si bien en forma oscura y confusa" (*Introducción* 57). Si trasladamos este razonamiento filosófico al psicoanálisis kleiniano podemos suponer que la ambivalencia "residual" nunca completamente elaborada y revivida en los duelos sucesivos posteriores a nuestra primera infancia (*Pérdida* 59) vendría a constituir este pre-conocimiento del duelo que cargamos desde nuestro origen y que experimentamos nuevamente a través de las diversas etapas de nuestro desarrollo como seres humanos.

La novela sugiere cómo a su corta edad la vida de Federico está constituida por una pesada cadena de duelos (la ausencia, el encarcelamiento, el divorcio y la muerte de su padre). Pero el hecho de que éste ya no se sorprenda por esa nueva y definitiva pérdida, sugiere en ese momento de su adolescencia una cierta incapacidad de efectuar el duelo, sin duda una incapacidad que está

---

[49] Un "objeto interno", de acuerdo con Melanie Klein es una imagen mental y emocional de un objeto externo que ha sido tomado del interior del self o "sí mismo", siendo los objetos internos más importantes los que provienen de los padres, en particular de la madre. Ver: Melanie Klein Trust.org (Web). Al explicar la teoría kleiniana del duelo, Jorge L. Tizón resalta que "los procesos de duelo adultos también reactivan la 'posición depresiva' vivida en la infancia y tienden a hundir en la depresión al deudo, cuyo mundo interno parece que se va a colapsar". Sin embargo, dice el autor, "No basta con la introyección del objeto amado en el yo para la reconstrucción del mundo interno: el temor 'a perderlo todo' (lo bueno interno) actúa como un reforzador para tal proceso" (*Pérdida* 59-60).

determinada por el profundo conocimiento del dolor que ha adquirido en esos años. Su duelo, por lo tanto, es un proceso que le es familiar (que obedece a un pasado conocido) y al que parece estar ya adaptado, y aunque esa situación no exime a Federico del sufrimiento, lo lleva a responder con toda frialdad al doloroso proceso de desapego que desde la infancia viene experimentando en torno al mundo interior que él construyó a partir la figura paterna.

Cuando Miguel Ángel es conducido por sus seres queridos al cementerio, Federico toma este momento como si fuera el último paseo por la ciudad con su padre; sin embargo, en el camino sucede que Federico no puede llorar, sino que siente la necesidad de cantar. La actitud del menor hacia su muerto es significativa porque en su silencio se realiza una despedida amorosa: "Papá caminaba a mi lado, cantando, recordando…" (140). Pero Federico no articula palabra alguna: no hay canto, sólo pensamientos, silencio, medio por el que comunica la emotividad de ese último encuentro mientras ambos avanzan dignos y amorosos hacia la frontera que separa el mundo de los vivos con el mundo de los muertos.

2.3.3 Trabajo del duelo, deuda y herencia: el reacomodo de la familia a partir de la reelaboración del relato

Deuda y herencia son dos temas esenciales en la novela: ambos aspectos nos obligan a pensar cuál sería la responsabilidad de los deudos, y qué sería aquello que han heredado a partir de la condición su pérdida. En *Veinte de cobre* el ejercicio hecho por Federico juega un papel esencial para comprender estas nociones: primero, porque mediante la urdimbre de la memoria reelabora el relato de la familia; y segundo, porque para él esa acción significa conferir a Irving su estatus de deudo. Elaborar la memoria, por lo tanto, constituye principalmente un ejercicio de transferencia que actúa en beneficio del reacomodo social dentro del núcleo familiar; sin embargo, habría que preguntarse también qué es lo que Irving recibe, qué es esa herencia que

Federico comparte con él. Para que Irving comprenda el significado de aquello que está recibiendo, Federico utiliza como ejemplo su propia adolescencia, la cual transcurrió en la década del setenta y que él mismo concibe como una generación que se conformó con heredar una historia hecha por los fracasos y la incertidumbre de las generaciones predecesoras. A decir de Federico su generación es fantasmal en el sentido de que carece de objeto y está constituida por retazos de un pasado, cuyo contenido siempre estuvo lejos de haber provocado algún efecto transformador: "No encontramos un ideal para lanzarnos a las calles y hasta llegamos a tenerle miedo a la libertad. Nos domesticaron. Sólo nos queda de vez en cuando la espontaneidad. Somos fantasmas que rondan por ahí, que de vez en cuando asumimos nuestro pasado, construyendo falsedades para saber que existimos" (38).

La crítica hecha por Federico alcanza a tres generaciones al mismo tiempo: la de Miguel Ángel, que es una generación idealista y derrotada, la propia a la que considera una generación que asimiló esa derrota; y la de Irving en la que observa el peligro de convertirse en una generación sin memoria. En este caso, la herencia dejada por su padre es esa "memoria de la clandestinidad", y la tarea para sus deudos, en especial para Irving, consiste en conocerla y darle un sentido a ese pasado. Para Federico este aspecto es sumamente importante porque está hablando del fruto que su pérdida dejó, no sólo su familia como herencia biológica, sino esa memoria personal inscrita en los tiempos de una utopía; en este caso, la condición de la pérdida no significa ruptura ni finitud, sino articulación y continuidad:

> Por mucho tiempo tuve la costumbre de visitar la tumba de papá: creo que es bueno saber de tus muertos, pisar esa tierra que los cubre, fumarte un cigarro en su compañía, incluso contarles que a pesar de todo no has dejado de asombrarte, que la inocencia sigue habitando en tus sueños. Tomar en cuenta a tus muertos, permite, incluso, saber más de ti.

> Aprendes a vivir con esa herencia en la sangre, porque sabes que ellos decidieron, pero tú sólo recibiste (141).

La herencia a la que Federico se refiere exige no ser indiferente al pasado; implica asimismo la obligación moral, la solidaridad y el respeto a las familias y las comunidades que han sufrido pérdidas: muertes, desapariciones, tortura y toda suerte de violencia por motivos políticos; implica, entonces, un llamado a la acción. Federico, sin embargo, es bastante cuidadoso y advierte también sobre los peligros de dejarse llevar por una memoria que sólo es repetitiva y, por tanto, incapaz de ejercer la autocrítica, así se trate de uno mismo o de nuestros seres queridos, sin que esto implique una traición al fallecido:

> Cuando das por terminado el viaje a la memoria y las pupilas pretenden acostumbrarse a la luminosidad, quedas cara a cara con quien supuestamente invitó a tu papá a participar en la guerrilla; te crees el derecho de recriminarle, de hacerlo responsable de lo que te ha sucedido, tal y como si papá hubiese sido un pequeño al cual se le obligó a hacer lo que hizo, restarle incluso responsabilidad a su abandono (151).

Un aspecto más que no quisiera dejar de lado tiene que ver con el intento de Federico por recuperar el reloj que su padre llevaba puesto en el momento de su asesinato. Después de insistir a su madre sobre esta necesidad, ella accede y, acompañados por la tía de Federico, acuden al Ministerio Público donde el encargado en turno les proporciona una lista que incluye una serie de requisitos que hacen imposible el trámite burocrático. Al ver que el servidor público se afana por hacerles pasar un mal rato, la tía de Federico lo confronta y éste se ve obligado a devolverles las pertenencias de Miguel Ángel, no sin antes dejar caer a propósito frente al adolescente las fotos de su padre acribillado en la calle, así como los reportes de la autopsia, además de otros objetos personales, menos el reloj.

La tristeza de Federico es notable, ya que ese reloj, en tanto *lieu de mémoire*, representaba el último vínculo material que pudo haber tenido con su padre. Este pasaje es harto doloroso, no sólo porque confirma el carácter irrecuperable de "esa memoria", sino porque muestra el grado de perversidad ejercido desde el aparato burocrático sobre la familia y aún sobre el fallecido, quien sigue siendo víctima de la violencia estatal, por aquello del robo del reloj y el manejo de las fotografías de su cadáver sin un ápice de compasión y respeto hacia los dolientes: "Al final aprendí, sin ese objeto en mi poder, que la vida no es más que una triste ilusión" (145). Con la pérdida del reloj también fenece en Federico una parte de sí mismo, pues lo que en apariencia pudo haber sido una herencia material tiene para el joven un valor simbólico inigualable, ya que ahí se condensaban muchas cosas que daban sentido a su existencia: su origen, su identidad, el amor filial, el porvenir imaginado.

Compartir estas memorias con Irving no es una tarea sencilla para Federico, puesto que al tratarse de formas de un pasado que, en todo caso, mejor convendría olvidar, el hermano mayor actúa a la inversa, es decir, no se queda anclado en el trauma ni tampoco lo evade, sino que reelabora el relato con sus respectivas cuotas de dolor con el propósito de que Irving conozca aquello que hasta entonces ignoraba: "Emborráchate con ellos, cabrón, acepta los fantasmas, porque si quieres dejarlos guardados a fuerza en ese baúl, tarde o temprano te rebotan… A fin de cuentas tendrás que aceptar lo que te tocó vivir, dejar de recriminarle al pasado. Es mejor festejarlo y en ocasiones, aun de la forma más dolorosa, gozarlo" (147).

Al quedar desvelado el enigma sobre el padre guerrillero, Irving, en calidad de deudo, tiene ahora una tarea muy importante por cumplir, la cual consiste en hallar sus propias formas de relacionarse con ese pasado en aras de conocer y comprender el valor de su pérdida. Por eso es que Federico le insiste a su hermano sobre la necesidad y la importancia de esta labor, pues más

que nadie él está consciente de que para Irving la verdadera pérdida está aconteciendo en el tiempo presente, dejando quizás una cantidad de dudas que será necesario disipar apelando a la memoria y no renunciando a ella: "No imagino cuántas veces la palabra papá no encontró significado en tu realidad. No existen palabras que puedan consolarte; cada cual sufrió a su modo, convive con los fantasmas como mejor puedas, juega sus cartas y recrea su historia, colocando, de manera terrible cada pieza del rompecabezas" (151). En otras palabras, aquello que Federico propone a su hermano menor es continuar este trabajo de exhumación que inició accidentalmente con el hallazgo del diario. Federico sabe muy bien que Irving debe lidiar con el espectro de su padre "que exige que se tome en consideración su tiempo y su historia" (Derrida, *Espectros* 118), ya que este constituye una fuerza del pasado que vuelve al presente con sobrada persistencia.

Hasta aquí mis reflexiones las cuales conviene recapitular brevemente: es conveniente reiterar que *Veinte de cobre* es una novela en la cual el aspecto testimonial contribuye a la elaboración del duelo y de la memoria en familia. Prueba de ello son los dos testigos que participan en su urdimbre: el padre como testigo partícipe y Federico, que actúa como testigo delegativo. Mientras el aporte del primero reside en las notas del diario en tanto experiencias límite vividas, el aporte del segundo se da desde una "ruptura del silencio" y una re-memoración que confirma las experiencias vividas por el primero.

La novela enfatiza un aspecto medular de la narrativa testimonial: "hay una historia" que urge ser "contada" (Vidal and Jara citados en Beverley, *Literature* 173), sólo que, en este caso, no se trata de un grupo guerrillero sino del relato de las familias que experimentaron la pérdida de sus seres queridos durante la tensión política de los años setenta. El relato que expone y comunica los esfuerzos de los familiares por recuperar esos trozos de la memoria que quedaron

dispersos tras ese periodo. Asimismo, hemos visto cómo una parte muy significativa de esta memoria quedó guardada en un sitio específico cuya topografía, por decirlo en términos de Derrida acerca de la obra de Abraham y Torok, se halla al interior de una estructura imaginaria, una cripta —muy dentro pero también fuera del entorno familiar— la cual contiene un fantasma que ha rondado a Irving por todos esos años, es decir, el secreto del guerrillero, del "otro" que coexiste con la figura paterna: es así que al abrirse la cripta el secreto se revela removiendo el pasado y la estructura familiar.

Federico —el hermano mayor, quien en la realidad de la novela ya es un adulto— asume el compromiso de narrar la historia del padre, pero también su propia historia en la que se desarrolla su temprana madurez a partir de la pérdida de su ser querido y las vicisitudes del entorno carcelario. Desde la perspectiva de grupo (familiar) el duelo es entonces una labor inconclusa. En este sentido, cabe decir que la perspectiva kleiniana sobre el duelo nos permite hacer una alegoría sobre la familia de Federico como un sujeto colectivo que carga un duelo primigenio (así como su respectiva cadena de duelos posteriores), siendo el "objeto interno bueno", la figura paterna que a Irving le fue retirada violentamente, y por la cual su mundo se transformó radicalmente tras las implicaciones de esa doble existencia (padre y guerrillero al mismo tiempo), no sólo a nivel familiar, sino también a nivel político.

Miguel Ángel (Jaime) también hace partícipe a lector de sus propios duelos. Hemos visto este proceso mediante su conversión a guerrillero y su terrible desandar (vía la tortura) de la clandestinidad a la vida carcelaria donde experimenta la pérdida de su mejor amigo, a quien interioriza o introyecta de manera anticipada por vía de la comida que la familia prepara en su honor. Deseo finalizar este apartado realzando la importancia del rol desempeñado por Federico como el encargado de transferir el duelo a su hermano. Si hay una figura paterna por excelencia

ésta corresponde a dicho personaje, a quien advertimos correr riesgos, reclamar por las injusticias, retar al sistema, proteger a su padre, y sobre todo, asumir la tarea de llenar mediante el lenguaje el vacío que Irving experimenta debido a la ausencia de Miguel Ángel, cuyo fantasma —debo insistir— es el secreto que la familia había mantenido guardado durante todos esos años.

2.4 El GPGAG

El Grupo Popular Guerrillero Arturo Gámiz (GPGAG) es la continuación del Grupo Popular Guerrillero (GPG) considerado como el precursor de la guerrilla moderna en México, a partir del asalto al cuartel militar de Ciudad Madera, Chihuahua, el cual fue encabezado por el profesor Arturo Gámiz y el doctor Pablo Gómez el 23 de septiembre de 1965. En *La negación del número* (2006) Salvador Castañeda expone que este primer grupo armado (GPG) había iniciado actividades desde 1964 y estaba integrado por once guerrilleros que se levantaron en armas, debido al problema agrario que aquejaba la región, debido a la complicidad entre el gobierno y algunas familias de ganaderos, terratenientes y empresarios de la madera que se habían adueñado de grandes extensiones territoriales, disponiendo de las riquezas naturales a discreción, reprimiendo a los campesinos, destruyendo sus sembradíos y hasta despojándolos de sus propiedades (23-6). [50]

[50] En los primeros seis capítulos de *Madera. Razón de un martirologio* (1968) José Santos Valdés ofrece una visión exhaustiva sobre las condiciones socioeconómicas en Chihuahua, en particular sobre el problema agrario que en ese momento afecta al estado, y que en buena medida originó los sucesos en el municipio de Madera. En el capítulo seis: "Pedazos de la vida rural en Chihuahua" el autor reproduce un artículo firmado por el profesor Arturo Gámiz que el diario *La Voz de Chihuahua* publicó el 12 de mayo de 1963, cuya forma y tono harán recordar años más tarde la voz de Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina* (1971 [2004]). En parte del texto periodístico se lee lo siguiente:

> El mineral de Dolores es una población entre Madera y el límite con Sonora. A principios del siglo tuvo un auge económico formidable. Doscientos mineros trabajaban en las minas. Más de cien mulas llevaban cada mes el fruto de las entrañas de la tierra: oro y plata. El caserío se extendía de la cima de las montañas al fondo de los arroyos. Hoy resulta difícil de creer todo eso. La mayor parte de las casas han sido devoradas por el monte y en época de lluvias, hay unos cincuenta vecinos. Hace más de 20 años se paró el trabajo en las minas, las compañías extranjeras se llevaron toda la riqueza y dejaron sólo las ruinas, montes talados y nostalgia. Pero la decadencia de

Según la versión del *Informe histórico a la sociedad mexicana* (2006) de la Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSOPP), Óscar González Eguiarte, sobreviviente del GPG se dio a la tarea de reiniciar la guerrilla, de manera que se incorporó al Movimiento 23 de Septiembre (M23) formado por Pedro Uranga y Saúl Ornelas, también ex integrante del GPG. Sin embargo, debido a diferencias al interior de esta organización Eguiarte se separó y fundó el GPGAG en un momento en el que existía una gran efervescencia social en Chihuahua debido al problema agrario, la lucha inquilinaria y el movimiento estudiantil en esa misma entidad (268-71). Luego de la aprehensión de los líderes del M23 ocurrida en 1967 y de la muerte de la mayoría de los integrantes del GPGAG en 1968, los sobrevivientes del ambas organizaciones se reagruparon conservando el nombre de M23 para después fusionarse en 1971 con una sección del MAR, dando origen al MAR-23. Carlos David Ponce Armendáriz perteneció al GPGAG y Minerva Armendáriz, su hermana menor y autora de *Morir de sed junto a la fuente* (2001), fue integrante del MAR; ambos ingresaron a la clandestinidad cuando todavía eran menores de edad.

2.5 *Morir de sed junto a la fuente*: la escritura como ritual de duelo

Morir de sed junto a la fuente. Sierra de Chihuahua 1968 (2001) de Minerva Armendáriz Ponce es un trabajo que recupera la historia de Carlos David, hermano de la autora, caído en combate en agosto de 1968, siendo integrante del Grupo Popular Guerrillero Arturo Gámiz

---

toda esa inmensa región de Sonora a Temosáchic, no sólo se debe a que se acabó el trabajo de las minas hay otra causa importante; se formó y enquistó un cacicazgo, un imperio de asesinos.

En esas condiciones no se le encuentra sentido y justificación al trabajo. ¿Para qué sembrar? ¿para qué hacer casa? ¿para qué arreglar caminos? ¿para qué abrir magüechis? ¿para qué poner huertas? ¿para qué hacer presones, limpiar aguajes y otras obras si tal vez mañana lleguen los pistoleros y nos quemen el rancho o nos destruyen las siembras o simplemente nos echen de aquí? ¿si tal vez mañana metan cerco para quitarnos los aguajes y las tierras que abrimos al cultivo?

"Así razonan los campesinos con toda exactitud (69-71).

(GPGAG). A través de este ejercicio, Minerva Armendáriz decide —después de varias décadas— saldar una "deuda", la cual tiene como propósito la elaboración del duelo caracterizada por dos vertientes significativas: el *dŏlus* y el *duellum*, es decir el trabajo con el dolor y el desafío al dolor, que por medio de la escritura significa enfrentarse con un pasado que todavía le lastima.[51] La sentencia "Hoy quise escribir, ayer quise morir" (Armendáriz 31) [52] expone abiertamente este gran desafío emocional e intelectual que para Minerva implica reelaborar uno de los primeros capítulos sobre la guerrilla mexicana, desde su experiencia familiar.

Antes de entrar en materia, es importante mencionar que sobre la obra de Minerva Armendáriz existen algunas referencias periodísticas, tanto en prensa escrita como en blogs, incluso ha sido abordada en ponencias académicas y ha servido como referencia general en estudios sobre la guerrilla en México; sin embargo los estudios críticos acerca de este testimonio parecen ser escasos. No se sabe tampoco si existen otros escritos de esta autora, quien lamentablemente, en abril de 2013, falleció víctima del cáncer; de ella se sabe que quería ser escritora y que además de este testimonio, hay un texto muy breve que Leopoldo Ayala incluye en *Vencer o morir.* [53]

---

[51] En *Pérdida, pena, duelo. Vivencias, investigación y asistencia* (2013) Jorge L. Tizón ofrece una interesante relación lingüística y etimológica sobre los diversos significados del duelo, así como de las categorías que se relacionan estrechamente con esta noción. Para efectos de este trabajo me he apoyado en la doble faceta: dolor (aflicción)-desafío que el autor distingue. Ver capítulo II "Definiciones y modelos", pp. 41-93.

[52] Nótese cómo a diferencia de *Veinte de Cobre*, donde el relato, aunque apasionado, es más calculador, en *Morir de sed junto a la fuente* el recuento es profundamente emotivo, es decir, la autora habla completamente desde el afecto.

[53] Algunas referencias acerca de la obra de Minerva Armendáriz son: "Cuando el cuerpo femenino es territorio de tortura a manos del estado" de Lucía Rayas, ponencia presentada en la mesa: Género y violencia de estado: la represión hacia mujeres militantes y guerrilleras", celebrada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en mayo de 2008; "Perspectiva de género y guerrilla de los setenta en los testimonios *Comparezco y acuso* de Lourdes Uranga y *Morir de sed junto a la fuente* de Minerva Armendáriz, ponencia de Aurelia Gómez Unamuno presentada en junio de 2013 en el Tercer Congreso Internacional de Investigaciones Literarias de la Universidad Veracruzana, y "Minerva Armendáriz" de Jaime García Chávez, artículo publicado en la revista electrónica *Oseri.*

En *Morir de sed junto a la fuente* la narración de los hechos sigue en general un orden cronológico con excepción de los dos primeros capítulos titulados "Viajes con escolta" y "Hoy quise escribir". En el primero Minerva Armendáriz relata su detención, tortura y posterior encarcelamiento en el Tribunal para Menores[54]; mientras que el segundo es el punto de partida desde el cual la autora inicia el pago de esta deuda personal que empieza mediante un profundo examen de los archivos familiares, desde donde rememora a su pérdida.

A partir del tercer capítulo el desarrollo de los acontecimientos sigue un curso lineal. La autora inicia presentando la armonía del entorno familiar y su infancia al lado de Carlos David; más adelante, comparte algunos detalles que fueron esenciales en la formación política de su hermano, luego narra su entrada a la clandestinidad y más tarde dedica gran parte del testimonio a la muerte de Carlos, y a la recuperación, traslado y entierro de su cuerpo; sin embargo, desde el principio del documento expone la ardua labor de recuperación y escritura de la memoria a partir de un extraño y lúdico método que empleó con el propósito de recolectar y organizar sus recuerdos, es decir, hay un claro ejercicio de autorreferencialidad, a través del cual la autora relata la construcción del texto y cómo la obra, aunque de manera muy breve se refiere a sí misma.

Cabe mencionar que en el trabajo de Minerva Armendáriz el testimonio dialoga con diversos géneros y subgéneros narrativos, aspecto que permite a la autora presentar el mismo hecho desde diversos ángulos y cotejar informaciones en torno a la muerte de Carlos y la posterior caída del GPGAG. Lo anterior quiere decir que estamos frente a un texto híbrido que

---

Cultura y derechos humanos. El texto incluido por Leopoldo Ayala es "Soy guerrillera: mataron a mi hijo, seré escritora", pp. 379-83.

[54] Minerva contaba con apenas doce años cuando su hermano falleció, esta experiencia la marcó profundamente, ya que aún siendo menor de edad se integró a las filas del Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) al que perteneció hasta 1973 cuando fue detenida a la edad de dieciséis años.

sigue dos caminos específicos: narrar la historia del GPGAG a partir de la memoria colectiva y elaborar de manera personal el duelo por Carlos David.

De manera preliminar diré que este trabajo sobresale por dos detalles en particular: primero, porque se trata de un testimonio, y segundo, porque es el único texto dentro del corpus escrito por una mujer. A lo largo del presente análisis veremos que se puede hablar de una "escritura femenina" en el trabajo de Minerva Armendáriz, de acuerdo con los planteamientos de Hélène Cixous en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (1995). En términos generales esta escritura se caracteriza por su "bisexualidad" no el sentido mítico del "hermafrodita" sino porque figura como el sitio de "la no-exclusión", de la "animación de las diferencias", y como el escenario en el que la mujer "carga lo del otro" (44-5).

Un primer acercamiento al trabajo de Minerva Armendáriz a través del pensamiento de Cixous ocurre al nivel de la pluralidad y la inclusión por parte de la autora que narra *en, entre y desde* los otros (énfasis mío), todos ellos del género masculino, con excepción de su madre a la cual solamente describe en los momentos aciagos de la pérdida. Enmarcada en el duelo, la escritura de Minerva Armendáriz lleva el sello de esta inclusión de género en tanto cruce de caminos y combinatoria de voces, que desde su mirada logran articularse, tal y como Cixous establece a partir del siguiente argumento:

> Al hombre le resulta mucho más difícil dejarse atravesar por el otro. La escritura es en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir —que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?—, ¿uno, una, unos?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva … para los hombres, esta permeabilidad, esta no exclusión, es la amenaza, lo intolerable (*La risa* 46).

Aun cuando el enfoque de este apartado es el duelo y la memoria se hará notar cuando sea pertinente los modos en que opera esta escritura femenina en la construcción del relato testimonial y su relación con el duelo. Los subgéneros que en este trabajo dialogan con el aspecto testimonial son: el relato autobiográfico por medio del cual conocemos la subjetividad de la autora en tanto testigo del relato, es decir, ella se identifica como emisor o sujeto empírico; la memoria por medio de la cual Minerva Armendáriz recupera detalles importantes a cargo de terceras personas; la epístola a través de la cual se expone la postura ideológica de Carlos David, quien da a conocer sus nexos y discusiones teóricas con un camarada de la guerrilla colombiana; el diario del guerrillero Óscar González Eguiarte, que aporta una visión personal y cronológica de las acciones del grupo guerrillero, y la poesía y la canción popular o corrido, los cuales relatan la epopeya guerrillera del joven Armendáriz caído en combate. Por otro lado, sobresalen los manifiestos clandestinos dirigidos a la población, así como extractos de publicaciones universitarias que establecen un contrapunto con la nota periodística oficial y los comunicados del ejército; por su parte, la crónica y la entrevista proporcionan una diversidad de detalles sobre la muerte de Carlos Armendáriz.[55]

En suma, este diálogo intertextual configura el tejido de una memoria (personal y colectiva) en torno a esta gran pérdida experimentada por la familia Armendáriz; en otras palabras, aquello que la autora denomina como "testimonio" es un texto-tapiz, un collage que

[55] Cabe mencionar que la convergencia entre dichos subgéneros asemeja una especie de coro griego que, en este caso, es el pueblo que revive y acompaña el andar de Carlos Armendáriz, desde sus acciones guerrilleras y su muerte hasta las situaciones que experimenta su cuerpo insepulto. Estas voces son la expresión de un duelo que toma la forma de una elegía pastoral, y más tarde, una especie de carnaval durante la procesión que finalmente conduce el cuerpo del joven guerrillero al mismo cementerio donde yacen los restos mortales del líder revolucionario Francisco Villa. A través de este tejido textual, se logra advertir el periplo que Carlos emprende hacia el mundo de los muertos, así como el doble desprendimiento que Minerva Armendáriz experimenta al vivir de nuevo —aunque desde la escritura— la pasión del hermano guerrillero.

recoge las voces de otros camaradas, de campesinos y familia (casi todos del género masculino), así como material de archivo destinado a *re-armar* aquello que fue *desarmado* violentamente (énfasis mío).

A diferencia de *Veinte de cobre* de Fritz Glockner, por ejemplo, donde el relato es efectuado por una voz masculina encargada de informar, revelar, instruir y consolar al doliente, en el trabajo de Minerva Armendáriz se aprecia la marca de una escritura femenina la cual se caracteriza por ser más intimista, introspectiva y elaborativa. El tejido (si se me permite identificarlo como un rasgo convencional de lo femenino) de todas estas voces es el medio por el cual la autora reconstruye la muerte de su hermano en el marco de la experiencia guerrillera.

Este es un aspecto crucial en el testimonio ya que Minerva jamás ofrece detalles sobre su vida personal en la clandestinidad, es decir, se reserva esos pasajes de los cuales podemos hacer dos lecturas: la primera es el silencio "que puede expresar la dificultad de hacer coincidir el testimonio con las normas de la moral imperante, o la ausencia de condiciones sociales favorables que autorizan, solicitan o abren la posibilidad de escucha" (Pollack y Heinich citados en Jelin 80), a lo anterior se añade una importante observación hecha por Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada sobre este silencio y/o parquedad, en tanto reflejo de "un código de la clandestinidad que es llevado hasta sus últimas consecuencias" (*Con las armas* 200). La segunda lectura corresponde al lugar de la diferencia entre lo masculino y lo femenino en la escritura, que de acuerdo con Hélène Cixous, "radica en los modos del gasto, de la valoración de lo propio, en la manera de pensar toda 'relación', si entendemos este término en el sentido de 'renta', de capitalización" (47); es decir, es un asunto de economía: "La ganancia masculina casi siempre se confunde con un éxito socialmente definido" (48), mientras que la ganancia femenina, según Cixous, tiene otros derroteros:

> Al darse [la mujer], se da: placer, felicidad, valor añadido, imagen sublimada de sí misma. Pero no intenta 'hacerlo constar en sus gastos'. Puede no recuperarlo [lo propio], no jactándose nunca, derramándose, yendo por todas parte hacia el otro. No rehuye al extremo; no es el ser-del-fin (de la finalidad), sino de alcance (48).

Se entiende entonces que la finalidad de Minerva no sería posicionarse al *centro* del relato ni *erigirse* como "el sujeto revolucionario", sino como medio que posibilita el acercamiento hacia (y la comprensión de) la experiencia revolucionaria en su complejidad: "Si existe algo 'propio' de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para des-apropiarse sin egoísmo" (48), dice Cixous.

Por otra parte cabe decir que los hilos de este tejido de la memoria elaborado por Minerva Armendáriz son aquellas informaciones "inútiles" y "sin valor" para el discurso oficial. La autora trabaja con esos restos o desechos, los cuales son altamente significativos para la realización del trabajo de duelo y la reconstrucción de la memoria. En *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (1994) Nelly Richard describe la utilidad de estos restos o desechos, que encarnados en obras artísticas contribuyeron a la dramatización de la memoria en el marco de la dictadura chilena. A decir de Richard esas obras de arte memorizaron "la desposesión a través de un alfabeto de la sobrevivencia: un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza", es decir, "fabricaron varias técnicas de reinvención de la memoria a la sombra de una historia de violentaciones y forcejeos" (14). Aquí es necesario aclarar que aun cuando el trabajo de Minerva Armendáriz ha sido escrito en un contexto distinto al de la dictadura chilena, las experiencias vividas por la autora también contienen la marca del autoritarismo de los años sesenta y setenta. Por lo tanto

aquellos “trozos” y “trazas” (en tanto saldos de la represión estatal hacia la disidencia política), recuperados y reconfigurados definen la voluntad de crear desde el trauma y la ruptura.

Antes de entrar de lleno al análisis de este trabajo conviene ofrecer un panorama general sobre la personalidad de Carlos David Armendáriz. La autora representa a su hermano mayor como una figura masculina ejemplar; pese a que es un adolescente, lo describe como un hombre maduro, protector, generoso, comprometido, amoroso y solidario, con una conciencia social y de clase bien definidas. Por ejemplo, Minerva Armendáriz relata que a menudo ayudaba a los habitantes de un asentamiento irregular participando en los arreglos de sus viviendas, consiguiendo cobijas y leña para uso común, y llevando alimentos o juguetes para los niños que extraía de su propia casa. Pese a su corta, edad Carlos encarna el arquetipo del militante de izquierda: ingresó a la Juventud Comunista Mexicana (JCM) en 1966, pero un año más tarde renunció tras constatar la corrupción de sus líderes; a lo largo del texto sus amigos y ex compañeros se refieren a él como un joven bastante crítico, asiduo lector de Marx, poseedor de notables conocimientos políticos, que se identificaba con la Revolución cubana, el movimiento venezolano de Fabio Vázquez (75-7) y el pensamiento de Regis Debray, respecto a priorizar la lucha armada frente al movimiento urbano de masas (121).

Mientras desarrollaba su actividad política desde la lucha inquilinaria, a partir de la cual trataba de conseguir terrenos para personas que no contaban con vivienda, Carlos, junto con otros compañeros como el poeta José María Casavantes, se preparaban para iniciar la actividad insurgente del GPGAG.

2.5.1 Los sucesos en Madera: señales de un duelo por venir

En la formación política de Carlos y Minerva influyó la profesión de sus padres que se dedicaban a la docencia, así como también las amistades de la familia, entre las que resaltaba el

doctor Pablo Gómez, uno de líderes del asalto al cuartel militar de Ciudad Madera, quien frecuentaba el hogar de los Armendáriz, donde los temas políticos y la problemática agraria en la región eran inevitables durante la sobremesa.

La muerte de quienes participaron en el episodio guerrillero de Madera fue un momento que marcó profundamente a Carlos, puesto que "tuvo la osadía de dirigirse a la guardia de la entrada [del cuartel militar] para preguntar por los cuerpos de los guerrilleros asesinados, iba indignado y decidido a obtener la información tenía trece años solamente, por supuesto lo corrieron y amenazaron con detenerlo por sospechoso, si regresaba" (46). Este momento es significativo por varias razones: primero, porque en la actitud solidaria de Carlos hacia los combatientes caídos se aprecia también la importancia de recuperar los cuerpos con el fin de devolverlos a sus familiares, y darles el tratamiento y el lugar que les corresponde; segundo, porque en el tipo de muerte experimentada por los guerrilleros y en la prohibición del ritual funerario por parte del gobierno se proyecta el destino del joven Armendáriz; y tercero, porque la aniquilación de los guerrilleros resulta una extensión de la arena política, donde no solamente está en disputa la entrega de los cuerpos sin vida, sino también una de las garantías de la sociedad en sus formas más elementales, como es el derecho al duelo.

Más adelante, la autora relata cómo el entonces gobernador del estado de Chihuahua, Práxedes Giner Durán, resuelve esta disputa destinando los cuerpos de los guerrilleros con el tiro de gracia a la fosa común, mientras decía: "¿Querían tierra? ¡Dénles hasta que se harten!" (73),

frase con la cual afirmaba involuntariamente la existencia del problema agrario, así como la urgencia de cubrir el crimen con el propósito de evitar su iteración.[56]

La autora comparte que al terminar de escribir el capítulo "Madera 1965", un hombre llamado Ignacio Cárdenas, a quien tiempo atrás había entrevistado, llamó a su puerta para entregarle un casete cuyo contenido era una selección de corridos sobre el movimiento guerrillero en Chihuahua, tanto de GPG como del GPGAG al que perteneció Carlos y que la autora transcribe, según va desarrollando su testimonio. En una de las coplas del "Corrido a los Mártires de Madera" sobresale precisamente el autoritarismo gubernamental a partir de la restricción del duelo de las familias: "El gobierno dijo que eran locos/ mal aconsejados/ y como torpe venganza/ en un gesto inhumano/ sin el último cobijo/ a una fosa los echaron" (63).

Pero este "último cobijo", que parece imposible para los guerrilleros del cuartel Madera, se materializa con el devenir de los años en la forma de un modesto "sitio de la memoria", empleando el término de Pierre Nora. Se trata de un monumento luctuoso que les rinde honor, y en cuyo epitafio es posible leer un pensamiento del doctor Pablo Gómez, según se aprecia en una de las fotografías incluidas en el trabajo de Minerva Armendáriz, la cual muestra la lápida con el

---

[56] En *Madera. Razón de un martirologio* (1968) José Santos Valdés hace notar las restricciones impuestas al duelo de las familias de los ocho guerrilleros caídos, las cuales se efectúan desde las instituciones pública y religiosa: primero es la decisión del gobernador de anular los permisos conseguidos por los familiares para trasladar a la capital del Estado los cuerpos de sus seres queridos con el fin de darles sepultura; en este sentido, el autor resalta la falta de moral por parte del gobernador al decir que: "Su pequeñez espiritual se puso de manifiesto con esa persecución para los muertos"; y segundo, es la actitud de un sacerdote católico que ofreció los deberes religiosos a los cinco militares muertos, pero que se negó a ofrecerlos a los cuerpos de los guerrilleros cuando los parientes de éstos últimos se lo solicitaron. Estas restricciones tienen como corolario la frase lapidaria que el gobernador lanzó a los insurgentes cuando estos fueron amontonados dentro de la fosa común. Por otro lado, la descripción hecha por Santos Valdés respecto al trato que las autoridades dan a los cuerpos de los guerrilleros es significativa: "fueron arrojados como animales atacados de aftosa o cualesquiera otra enfermedad de contagiosa peligrosidad, en una fosa común"; es decir, los restos mortales de los guerrilleros sufren una degradación al ser tomados como animales, mientras que las ideas políticas que los condujeron a la lucha armada, adquieren un rasgo patológico, de ahí que este castigo hacia los muertos aluda a una medida sanitaria (desde el punto de vista social y político). Finalmente, pese a esta degradación, el autor augura cierta justicia sobre los guerrilleros que yacen dentro de la fosa común, "sobre la cual, el día que vendrá, el pueblo habrá de levantar un monumento" (Santos 119-120).

nombre de los ocho combatientes caídos el 23 de septiembre de 1965, y al pie de ésta la leyenda "El México en donde haya una verdadera justicia social se construirá con el dolor y la sangre de sus mejores hijos" (65). El epitafio ofrece un par de detalles sobresalientes: primero, reivindica la figura del luchador social, permanentemente criminalizada por el Estado, así como su sueño por construir un país libre de injusticia; y segundo, señala el sacrificio como una condición necesaria e inevitable en el insurgente, sin la cual el objetivo de la emancipación no será posible; nótese además que la lectura del epitafio constituye un detalle espectral, por decirlo de alguna forma, en tanto resonancia de la voz guerrillera que viene del pasado para reafirmar la persistencia del "imaginario subversivo", utilizando las palabras de Fernando Aínsa, para referir a la esperanza y a la necesaria transformación del orden existente por otro radicalmente diferente ("Tensión utópica" 14).

Hemos visto hasta ahora que los acontecimientos del 23 de septiembre de 1965 influyen en la formación del GPGAG al que el joven Armendáriz perteneció, y cuyas acciones armadas ocurrieron entre 1967 y 1968, las cuales concluyeron con un enfrentamiento entre los guerrilleros con el ejército y la policía rural del municipio de Uruachi, donde Carlos David murió cuando estaba cerca de cumplir diecisiete años.[57] A este último aspecto dedicaré el siguiente apartado, en el que analizaré las versiones que Minerva Armendáriz proporciona sobre la pérdida de su hermano y la desarticulación de GPGAG.

2.5.2 "Los trabajos de la memoria" y la articulación de lo fragmentado

Elizabeth Jelin plantea que la memoria "como interacción entre el pasado y el presente, está cultural y colectivamente enmarcada, no es algo que está para ser extraída, sino que es

[57] El ajusticiamiento de un cacique, el incendio del aserradero Maderas Tutuaca para reivindicar los derechos de los campesinos del Ejido Tomochi del municipio de Guerrero, y la destrucción de un helicóptero militar que recorría la sierra en búsqueda de los combatientes fueron algunas de las acciones efectuadas por el GPGAG.

producida por sujetos activos que comparten una cultura y un ethos" (*Los trabajos* 84). La observación hecha por la autora nos permite apreciar el vínculo que posibilita la elaboración de la memoria, el cual tiene su base en una actitud particular asumida por un grupo específico frente a los sucesos que experimentan. En el caso que nos ocupa, si bien el centro de nuestra atención es el duelo, a partir del cual se efectúa la recolección del pasado, es importante mencionar que la actitud de quienes ejercen la memoria presenta dos características importantes: el idealismo y la solidaridad popular hacia el combatiente caído. Ambos aspectos forman un diálogo de memorias en el que el pueblo, familiares y camaradas de armas evocan a su mártir revolucionario. En síntesis: el fenómeno social que facilita "los trabajos de la memoria" (tomando prestado este término de Elizabeth Jelin) en el testimonio de Minerva Armendáriz es el duelo, pero el marco cultural en que ambos se producen, se recrean y se sostienen es el de la revolución socialista.

La muerte de Carlos David se anuncia de manera anticipada. Minerva recuerda cómo dentro del hogar se resintió un primer desprendimiento cuando su hermano decidió dejar el hogar con el propósito de viajar a Cuba donde estudiaría filosofía, siendo que en realidad su partida significaba su ingreso definitivo a la clandestinidad. La autora resalta tres momentos relacionados con la partida de su hermano: el primero tiene que ver con la irrupción de un helicóptero que amenazante sobrevuela por su casa; el segundo describe el estado melancólico en el que cae su madre, y el tercero es la angustia experimentada por la familia Armendáriz durante su viaje a la ciudad de México con el fin de solicitar información sobre el paradero de Carlos en la embajada cubana, y luego el traslado hacia el puerto de Veracruz, que era un punto estratégico para todo aquel que deseaba embarcarse hacia La Habana.

La presencia del helicóptero no sólo afirma las labores de espionaje por parte de la policía y el ejército que seguramente ya sabían de la actividad guerrillera del joven, sino que, mediante

ese acto intimidatorio, la aeronave actúa como un ave rapaz que se cierne sobre su objeto de muerte; por otro lado, la reacción de la madre de Minerva constituye la prefiguración de su pérdida: "Empezaron a olvidársele las cosas. Se le caían los objetos de las manos. Si le hablabas, con frecuencia respondía incoherencias, fuera de tema. Se sobresaltaba fácilmente…" (56), y finalmente, en la familia se refleja la imagen de un cuerpo social desmembrado, que al experimentar tal extravío se lanza a la búsqueda de su pérdida anhelando volver a su estado original de completud.

La muerte de Carlos es expuesta por Minerva Armendáriz mediante el contrapunteo de informaciones que muestran el mismo hecho desde diversos ángulos; es por ello que, previo al recuento de este suceso, la autora advierte sobre el hecho de que las versiones halladas no coinciden plenamente entre sí más que en algunos detalles, aspecto que nos lleva a mirar cómo cada fuente de información aporta una mirada bastante particular sobre la muerte de los guerrilleros, siendo la caída de Carlos el foco de atención.

La primera versión proviene de un informe que, a su vez, retoma algunos fragmentos del diario del Óscar González Eguiarte, líder de GPGAG. Los hechos ahí relatados ofrecen varios detalles interesantes para el análisis. Por ejemplo, es significativa la circulación del discurso mediante el cambio de los modos verbales, ya que primeramente quien narra el enfrentamiento se asume como parte del grupo insurgente: "Cruzando el camino al norte de nuestro campamento se nos marca el alto a seis o siete metros de distancia: era el gobierno" [58]; pero cuando se desata

---

[58] Este mismo pasaje es citado por Salvador Castañeda en su novela *El de ayer es Él* (1996) donde incluye algunos fragmentos del "Diario de Campaña" de Óscar González Eguiarte. Ver: Castañeda, Salvador. *El de ayer es Él.* México: Ediciones El Aduanero, 1996. Impreso. p. 109. En esta novela, como lo hacen notar Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada en *Con las armas* (217), la idea de poder adentrarse en ese documento testimonial produce en el protagonista (*Él*) un gran gozo: "con fruición entró de lleno a lo escrito. Al verlo [el diario] y sentir su textura, su

la violencia hay una especie de distanciamiento, pues quien antes se había pronunciado desde un "nosotros" refiere a los combatientes irregulares desde un "ellos" cuando narra la caída de Carlos: "Por la sorpresa, al no levantar las manos cae herido el compañero Carlos Armendáriz Ponce, logrando que *los demás se atrincheraran*[59] en árboles y piedras que quedaron marcados por cientos de balas" (165). La resistencia de Carlos, desde el punto de vista del testigo, vuelve a presentar la misma problemática, ya que no es posible determinar su posición exacta durante el enfrentamiento: "[Carlos] Estaba en el llano. Con su mochila de trinchera *nos protege* más de 25 minutos en el combate. *Los demás avanzaron* aprovechando la acción heroica de Carlos, que a pesar de estar herido, estuvo consciente de su papel reteniendo al enemigo en sus puestos de tiro para que *los demás continuaran la causa que se perseguía*" (165). Más adelante, la posición del testigo resulta aún más problemática ya que el recuento de la violencia se vuelve una experiencia acústica más que visual, siendo el silencio el medio por el cual registra la muerte de Carlos; aquí permanece el uso de la tercera persona del plural:

> Cuando el grupo salía de la emboscada, a escasos 300 metros todavía se escuchaba la voz de Carlos Armendáriz ordenando que se retiraran los que pudieran salir, como es deber de todo revolucionario. Pero desde sus trincheras *le contestaron los demás* que saliera, que hiciera el impulso, porque *ellos ya se encontraban fuera de peligro*; pero a los pocos minutos dejó de escucharse su voz, *y decidieron retirarse…* (166).

Posteriormente, el testigo ofrece datos que definitivamente ya no son propios de su observación directa, sino que quizás provienen de una fuente documental en la que quedaron escritos los hechos en los que el GPGAG es desmembrado en su totalidad; o tal vez de terceras

---

olor entre las páginas despertó en *Él* una mezcla de ternura y sensualidad; un arrebato que pareció ablandarlo; aquello era lo mismo que tener frente así a la Historia con las hojas abiertas (*El de ayer* 26).

[59] A partir de este momento las secciones en itálicas son mías.

personas, que ya sea estuvieron presentes en el combate o que posiblemente participaron en las aprehensiones y ejecuciones de Óscar González Eguiarte y Arturo Balboa, y de Antonio Gaytán Aguirre y Guadalupe Scobell, las cuales —según dicha versión— ocurrieron en diferentes momentos, ya que el grupo se dividió luego de una segunda balacera que éstos sostuvieron contra efectivos del ejército que conducían un vehículo. El párrafo con que cierra esta relación de hechos muestra cómo la circulación de la información otorga al texto un carácter ambiguo y fragmentario:

> Este informe me fue dado por un punto de apoyo que logró tener contacto con un militar que estuvo en la ejecución de los compañeros, que le informó que tenía copia del diario del compañero Óscar González y se la proporcionó.
>
> Firma: Anónimo… (168).

Algo semejante ocurre con la siguiente versión sobre la muerte de Carlos que corresponde a una entrevista en la que se omite el nombre del testigo. En este pasaje titulado "El único que murió en combate", la caída de Carlos es descrita nuevamente de manera heroica, aunque en esta ocasión es el joven guerrillero quien advierte al grupo sobre la presencia militar, y al negarse los guerrilleros a entregar las armas inicia la balacera [60]; quien proporciona la información, en este caso, pone el acento en la consagración de Carlos como guerrillero a partir de su muerte en pleno combate:

---

[60] En esta versión Guadalupe Scobell y Gaytán Aguirre alcanzan a huir de la emboscada pero en su camino se encuentran con un convoy del ejército y pierden la vida durante el enfrentamiento; por su parte Óscar González Eguiarte, quien iba herido es atendido por una familia tarahumara durante poco más de una semana, más adelante sigue con Balboa pero éste se desvía para conseguir medicamentos; sin embargo a su regreso es seguido por el ejército que logra capturar a ambos, luego son amarrados a los caballos y arrastrados por la zona, posteriormente los trasladan a la prisión del pueblo donde sus captores les muestran los cadáveres de sus camaradas (Scobell y Gaytán), y luego son sometidos a una brutal tortura en la que ambos fenecen.

> Carlos era impulsivo y responde con coraje, lo hirieron pero siguió disparando, en él se conjugaba el misticismo, con el espíritu de sacrificio y la temeridad;… no es un consuelo pero es digno de mencionarse que Carlos fue el único que murió en combate como él quería morir: luchando, con las armas en la mano y gracias a su respuesta los demás pudieron replegarse… (172-3).

Es necesario mencionar que en esta versión la referencia al diario de Óscar González Eguiarte constituye igualmente un enigma; aquí el testigo menciona algunas hipótesis: primero, supone que el guerrillero dejó el documento en la casa de una familia de origen tarahumara donde fue auxiliado; luego, menciona que "por fuentes cercanas y confiables del mismo ejército" se sabe que fue mutilado y que el original existe, aunque permanece resguardado en los archivos militares: "—quizá tenga el mismo destino de los cientos de desaparecidos políticos—. Nos contó alguien que alcanzó a leerlo que está a la altura del Diario del Che en Bolivia, ojalá y algún día salga completo, y podamos leerlo" (173).[61] La opinión del testigo respecto al destino del diario en semejanza con los desaparecidos durante este periodo en la historia reciente de México es elocuente, puesto que reafirma la suerte del disidente político: no sólo su derrota y aniquilación sino también su borradura.

En la sección "Entrevista con don Julián" conocemos el testimonio de un viejo campesino que siendo todavía un niño observó los hechos, debido a que fue forzado a cuidar los caballos de los militares de manera que tuvo que caminar por la sierra junto con la tropa durante la búsqueda de los guerrilleros. A diferencia de las versiones anteriores Julián enfoca principalmente su

---

[61] En *El de ayer es Él* (1996) el narrador proporciona otro dato importante sobre este documento: '"El Diario de González" fue capturado en la sierra, cerca de Tezopaco, Sonora, por un oficial del ejército regular al que días antes el grupo armado dejó en libertad luego de ser capturado al derribarle el helicóptero en que viajaba en busca … del grupo (26).

atención en el efecto que produce la muerte del joven combatiente entre los habitantes de aquella zona, principalmente las manifestaciones de duelo, en tanto deber religioso, pero también como una obligación social y moral hacia el fallecido.[62]

Julián menciona que los militares colocaron algunas piedras sobre del cuerpo de Carlos dejando una buena parte de él descubierta, pero luego de su retiro de aquella zona la gente del pueblo, principalmente las mujeres, empezaron a cubrirlo con más piedras para que los animales no lo devoraran, y más tarde la comunidad entera se organizó para dar al joven Armendáriz los deberes que en ese momento su familia no podía ofrecerle. El relato de Julián es importante porque resalta el modo en que la comunidad actúa frente al suceso; en otras palabras, la comunidad asume la carga de la pérdida en ausencia de la familia Armendáriz, quedando el dolor comunitario contenido en el rito y dentro de éste la pérdida misma como una suspensión o paréntesis para la propia familia. En el relato del viejo campesino, incluso hay un extraño sentimiento de desnudez que la comunidad experimenta a partir de la muerte violenta de aquel joven: "Había algo así como arrepentimiento de la gente, no sabíamos bien a bien por qué, pero sentíamos como remordimientos…" (186). Se trata, sin embargo, de un sentimiento que incluso había alcanzado también a los soldados, a quienes horroriza apreciar el resultado de la confrontación.

---

[62] La autora proporciona otras dos versiones bastante escuetas. Se trata de una nota periodística de *El Correo de Parral* con fecha del 7 de septiembre de 1968, en la que describe a "un grupo de individuos que iban perfectamente armados y con mochilas; cuando se les marcó el alto empezaron a disparar cayendo muerto uno de los sujetos….". Aquí no sólo se reservan en dar más información sino que restan importancia a la acción de los guerrilleros, incluyendo la muerte de Carlos quien es identificado como un "ex estudiante universitario de dieciocho años" (169), cuando en realidad el joven Armendáriz tenía dieciséis años de edad. El otro documento es un boletín de prensa de la V Zona Militar del Ejército Mexicano en el que se refieren al grupo guerrillero aniquilado como una "gavilla" (175).

He observado hasta aquí cómo la muerte de Carlos David, así como el destino del grupo guerrillero relatado en el informe que contiene partes del diario de Óscar González Eguiarte, se convierten en un suceso difícil de aprehender, debido a la posición de los testigos, a los cambios de los modos verbales de sus discursos, a la transferencia y cruce de información entre las propias fuentes y hasta en la posible manipulación-mutilación de dicho diario. Lo que quiero hacer notar aquí es la gran dificultad enfrentada por la autora al momento de elaborar su testimonio, es decir, al tratar de articular esos fragmentos con el propósito de reconstruir la memoria sobre el hermano fallecido en combate, y de esta manera otorgar una utilidad y un sentido al pasado en beneficio del trabajo del duelo. Aunque Pierre Nora advierte de algún modo sobre esta problemática (enfrentada por Minerva Armendáriz) al observar que la memoria "sigue en permanente evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y el olvido, inconsciente de sus sucesivas deformaciones, vulnerable a la manipulación y apropiación, susceptible de ser largamente inactiva y periódicamente revivida" (Nora 8),[63] el gran esfuerzo por parte de la autora en reunir estas voces y perspectivas desiguales es sobresaliente porque en él se manifiesta la voluntad de recordar, es decir, el uso de la palabra y la rearticulación de la memoria desde zonas de exclusión y represión sociales depositarias de la verdad ético-simbólica del desgarro comunitario (Richard, *La insubordinación* 60).

2.5.3 La pena y la negociación con el pasado

El deceso de Carlos sitúa a cada miembro de la familia Armendáriz frente a un dolor que adquiere formas particulares de expresión. Minerva, por ejemplo, describe el impacto que esa noticia causó en su madre al modo de una fuerza telúrica que en ese momento cimbró todos los

[63] "Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being dormant and periodically revived (Nora 8). La traducción en el texto es mía.

rincones del núcleo familiar: “Mi casa vibraba, no sé precisar si fue por el grito desgarrador de mi madre que me despertó sobresaltada, y cuyo eco parece no terminar recorriendo todavía cuartos y rincones, o por las personas que fueron invadiendo gradualmente la intimidad de mi hogar” (157). Al ser el hogar convencionalmente una figura femenina que simboliza el centro del mundo, así como protección y refugio (Chevalier 259), el grito desgarrador y el estremecimiento que produce en todos sus rincones refleja al cuerpo materno y al universo familiar en convulsión por efecto de la pérdida: “No oía, ni veía, ni quería ver ni oír. Sólo deseaba tener alas para volar hasta el cuerpo sin vida de su hijo, de mi hermano al que ya no podría abrazar ni besar nunca más” (158). Contrariamente, el padre de Minerva no manifiesta en público su pena; lo hace apartado de su familia, con el fin de que su esposa e hija no descubran en él ningún rasgo de debilidad durante esas horas amargas. Sin embargo, el hombre ignora que en ese instante su hija lo está observando: “Los niños cuando quieren se hacen invisibles, y eso hice yo, porque no pudo verme y, por primera vez lo vi llorar,… Empezó a golpear la pared con sus puños cerrados y luego a estrellar la cabeza una y otra vez contra el muro. Cerré los ojos y me tapé los oídos muy fuerte acurrucándome en aquel rincón hasta que me desperté” (159-60).

Ambas imágenes son significativas porque hacen público uno de los pasajes más íntimos del testimonio. Minerva nos enseña que el ocultamiento es un juego que en ocasiones sirve a los niños para tener acceso al mundo de los adultos y a sus sentimientos. Este modo de entrar en el sufrimiento de su padre conduce a la niña a la contemplación del dolor, pero también del encono, el rencor y el reproche silencioso de su papá contra la realidad que circunda la muerte de Carlos, contra la institución militar, pero quizás también contra el propio fallecido por la determinación personal que lo condujo hasta ese punto.

En este sentido, la autora es determinante al sugerir que la muerte no es un cierre sino la apertura de un nuevo estado, en el que de súbito pasa de la infancia a la madurez por vía del dolor: "Aquella madrugada del mes de agosto de 1968, desperté a la vida, a la verdadera. Desperté al verdadero dolor a los once años, porque cuando se es niño todavía, y se ve llorar a la madre como vi llorar a la mía, no hay palabras que puedan describir lo que se siente" (157). En efecto, el impacto más significativo causado por esa pérdida lo veremos en la propia Minerva que ingresa a la clandestinidad como integrante del MAR, cuando apenas tenía catorce años, de ahí la elección de su seudónimo "Karla" en honor a su hermano y a la conciencia social que de él heredó. Pero esta introyección idealizante, esta antropofagia simbólica, no sólo deriva en la transformación del mundo interno de Minerva (en función de la imagen de Carlos), sino también en la imposibilidad del cierre debido a una gran melancolía que se acentúa en ella con el transcurrir de los años a partir de la derrota.

La relación entre duelo y crecimiento individual, en este caso, a partir de la (re)apropiación de la pérdida y del ideal revolucionario, se observa en su efecto ulterior, cuando el señor y la señora Armendáriz encuentran a su hija presa en el Tribunal para Menores Infractores de la Ciudad de México, luego de un largo peregrinar por diversas instituciones públicas: "Esa primera ocasión no nos permitieron acercarnos, fue una entrevista breve, tras las rejas, sólo para que confirmaran que estaba viva.… Después pudieron entrar a la visita dominical y les conté sin detalles lo que creía más importante, evitando temas que pudieran lastimarlos" (22-3). Aquí Minerva Armendáriz es elocuente al elegir el silencio como recurso para dar testimonio sobre aquello que no se puede nombrar y que ha quedado escrito sobre su propio cuerpo. Es significativo además que en este punto del relato todavía es perceptible la marca profunda del trauma, que de acuerdo con Freud y Breuer "obra al modo de un cuerpo extraño que aún mucho

tiempo después de su intrusión tiene que ser considerado como eficacia presente…" (*Obras* 2:32), en otros términos, el trauma es "el continuo revivir de una experiencia hiriente" (*A New* 228). De ahí entonces que el silencio de Minerva "como límite de lo decible" (Pollack citado en Jelin 80), sea también la expresión de "huecos traumáticos, silencios 'culturales', estrategias para marcar la distancia social con la audiencia, con el otro" (Pollack y Heinich citado en Jelin 90).

Gracias a la presión ejercida por su madre y por los estudiantes de la universidad, Minerva obtiene su libertad, aunque de manera condicionada: no debía volver a su tierra natal al menos por cinco años y tenía que presentarse obligatoriamente a firmar cada semana en el Tribunal, mientras que a sus padres les fue retirada su tutela. El proceso de madurez en Minerva, quien en ese momento tiene quince años, está fuertemente relacionado con la muerte de Carlos, con la tortura, con el encierro y el destierro, castigos que vienen a reafirmar su dislocación como sujeto porque le niegan toda posibilidad de restablecer los vínculos afectivos con su tierra y su familia, y sobre todo con su mundo interior.

Minerva experimenta un duelo dentro del duelo en el que la pérdida de Carlos y la pérdida del lugar de origen configuran el "no-lugar" desde el que fluye la narración de la memoria: una breve nota dirigida a Carlos David, una cita bíblica y un pensamiento nos ubican inmediatamente frente a un lamento que evolucionará más tarde en escritura. La nota, en este caso, alude a la experiencia de lo irrecobrable: "Carlos David: Cómo nos dolió la vida sin tu vida…" (5); el epígrafe, el cual retoma parte del Salmo 137 (136) conocido como "Balada del desterrado"[64], es

[64] Se refiere al salmo 137, versículos 1 y 2 del Libro de los Salmos, Antiguo Testamento. En *La Biblia Latinoamérica* (2005) este pasaje tiene como título: "Jerusalén, no te olvidaré" (*La Biblia* 1318) en lugar de "La balada del desterrado". En términos generales el salmo sintetiza el estado de ánimo del pueblo judío durante los setenta años de cautiverio que soportaron en Babilonia. Se dice que es un período de silencio, es decir, de duelo, pero sobre todo de una gran añoranza por el lugar de origen, de ahí que el salmo sea una expresión de amor profundo, pero también de un gran odio contra el poderoso.

la expresión de duelo por la dislocación: "A las orillas de los ríos de Babilonia estábamos sentados y llorábamos. En los álamos de la orilla teníamos colgadas nuestras cítaras" (5); y finalmente, a través de una reflexión expresada en tono poético, Minerva Armendáriz se propone ejercer la escritura para conjurar la derrota que la historia oficial se encargó de asignar a quienes, como ella y su hermano Carlos, optaron por la transformación del país mediante la vía armada: "Seguiré buscando/ seguiré soñando de noche/ y escribiendo, indagando y recordando de día./ Seguiré luchando/ hasta saciar mi sed —nuestra sed— hasta que mi papel de perdedora y espectadora/ pase a la historia/ o hasta morir de sed en el intento…" (5). En síntesis: el carácter irrecobrable de la pérdida y la perdurabilidad del dolor; la melancolía como un estado del alma a partir del destierro y el señalamiento de la derrota conforman las regiones de este profundo duelo desde el cual la autora ejerce su derecho de armar un relato y ser escuchada, porque para ella recordar no sólo es volver a sus orígenes, sino articular la palabra desde la disyunción que, tomando en cuenta lo dicho por Derrida en *Espectros de Marx* (1995), sugiere aquello que está desarticulado, fuera de quicio, dislocado (31); el duelo hecho narración, por lo tanto, tiene lugar en el tiempo y el espacio de lo desajustado: lo que es por la ausencia de la justicia.

2.5.4 Restricción del duelo y duelo comunitario: del burocratismo a la elegía pastoral

A la muerte de Carlos Armendáriz sigue la prohibición del rito funerario, el cual funciona como un castigo impuesto al duelo de la familia desde el poder político; cabe decir que su modo de operación ocurre desde el aparato burocrático que demora la solicitud de exhumación del cuerpo del guerrillero hecha por sus deudos.[65] Lo anterior nos permite observar cómo desde la

[65] En *Vencer o morir* (2008) Leopoldo Ayala muestra cómo las fuerzas contrainsurgentes operaban hasta en los escenarios más entrañables del ámbito familiar, perturbando de las formas más insólitas el duelo al mantener un asedio hacia el fallecido y sus deudos, como ocurre también con los padres de Olivia Ledezma, guerrillera de la LC23S: Ya después de que habían pasado casi tres días de que estuvimos en la funeraria … hablan en la noche otra

burocracia la violencia psicológica se vuelve un recurso para hacer todavía más confuso e insoportable el trauma de la pérdida, pero sobre todo, perturbar la elaboración del duelo, es decir, hay un "asedio" y una "persecución" hacia los familiares y hacia el fallecido. Lo anterior queda asentado cuando las autoridades militares citan a la madre de Minerva en el cuartel para que reconozca el cuerpo de su hijo, y una vez ahí, sentada frente al general, la señora Armendáriz es obligada a mirar las fotografías de Carlos acribillado. En la acción del general tiene efecto una "política que se desentiende completamente de la moral" (Sánchez, *Entre* 158), siendo el terror su principal objetivo.

La fotografía además, se vuelve un instrumento de violencia que opera a través de una narrativa visual oficialista que culpa y señala a Carlos como un delincuente, detrás de quien existe una triste historia impulsada por una falsa ilusión.[66] Pero estas imágenes del cadáver del joven guerrillero aportan un significado todavía más amplio: "la captura" de la imagen del cuerpo sin vida equivale al aprisionamiento del sujeto dentro del archivo oficial donde adquirirá un significado de carácter legal e histórico. Asimismo, ese registro visual supone no sólo una violación al carácter sagrado de la muerte, sino también una reafirmación del castigo impuesto a la familia: que no habrá ritual ni descanso para los restos del joven guerrillero, que frente a su madre se vuelven anhelo incesante y causa de disputa.

---

vez para decir: "Vengan a identificar el cadáver de Olivia Ledezma." Y que dice su papá: "Pero si a Olivia la acabamos de enterrar en la tarde", "No, aquí la tenemos", "No, a mi hija ya la enterramos", "No pues aquí está"…. Fue terrible … (544).

[66] Un boletín del Ejército Mexicano incluido en el testimonio ratifica desde la perspectiva oficial el resultado de ese error cometido por el joven Armendáriz: "Es lamentable que en esta descabellada aventura hayan participado jóvenes ante quienes se abría brillante porvenir, pero que desgraciadamente no supieron aprovechar la oportunidad que en todos los campos de la cultura brinda nuestro gobierno … y cayeron en deplorable desorientación que los condujo por senderos equivocados" (175).

El tratamiento que recibe el cuerpo del guerrillero es un detalle digno de comentar, dado que el escenario que rodea su deceso aparece enmarcado por una expresión elegiaca a cargo de la comunidad, que de esa manera elabora el duelo y desobedece a la prohibición del entierro determinada por el gobierno. Minerva Armendáriz proporciona con gran lucidez una imagen en la que proyecta la disposición del cuerpo de su hermano abandonado en medio de la sierra: "nadie podía imaginarse que a esa hora Carlos estaba tirado en el monte, con su cuerpo adolescente cubierto de balas, mirando sin mirar al cielo que lo vio nacer y morir, con sus lentes de miope puestos todavía y su uniforme guerrillero perforado" (158). La autora ofrece un contra-discurso que se opone a la narrativa visual oficialista expresada a través de los boletines y las fotografías institucionales. Su pensamiento a partir de la tragedia es capaz de construir una serie de imágenes que exponen la belleza de esa muerte; es decir, el momento de la plenitud en que el cuerpo sin vida de su hermano se incorpora de vuelta a la naturaleza y a la noche que lo reciben pacífica y amorosamente.[67]

A ese pensamiento Minerva Armendáriz añade otros motivos que transforman la escena de esa muerte violenta en una especie de elegía pastoral: "Estaba solito en la oscuridad, con la esporádica compañía de animales hambrientos que merodeaban temerosos con la esperanza de mitigar su hambre, pero que no se atrevían a profanar su cuerpo porque quizá sintieron hacia él el respeto que les faltó a sus asesinos" (158). La naturaleza, la noche, las estrellas y los animales del monte participan en este duelo mostrando sus respetos al joven al desempeñarse como los

[67] En el relato de don Julián sobresale la actitud de los campesinos, que sin haber conocido al joven guerrillero, se solidarizan con él y con la familia al asumirse también como dolientes y al honrar la memoria de ese muerto que han hecho suyo: "La maestra de la escuela nos llevaba una vez a la semana a la tumba de Carlos, nos íbamos tempranito y le arreglábamos el lugarcito. (186-7).

guardianes de su cuerpo. Sobresale también la forma en que la autora invierte los papeles al humanizar a los animales salvajes y bestializar a los humanos que privaron de la vida a su hermano.

José María Casavantes —poeta, amigo y camarada de armas de Carlos— también participa en esta elegía: "Vencer o morir" es un poema de Casavantes incluido en el trabajo de Minerva Armendáriz, el cual expone claramente el arquetipo del guerrillero moderno al resaltar su muerte violenta como condición inevitable en la lucha revolucionaria, así como su valentía y calidad moral, cualidades que contrastan con su corta edad:

> ¡Han matado a un rebelde!/ ¡Ha muerto un guerrillero!/ en edad de casi un niño/ en los hechos un hombre con una gran moral./ El golpe ha sido duro/ porque tú valías mucho/ comenzabas apenas/ ante ti había tu futuro/ caíste al comenzar…/ Hermano inseparable/ tu ejemplo no se olvida/ sé que estás esperando/ y en la sierra mañana nos vamos a encontrar (156).

El poema resulta de particular interés por dos razones: primero, porque el poeta reconoce el sacrificio del joven combatiente, a quien otorga un valor histórico; y segundo, porque su pérdida augura la continuidad de la lucha que tiene como condición el carácter ineludible de la muerte. Con los últimos versos: "y en la sierra mañana/ nos vamos a encontrar" el poeta recupera el gran tropo de la literatura guerrillera: la sierra como el *locus* donde se condensa el mito del combatiente irregular, ya como sitio de realización personal a partir de la muerte en combate, como ocurre con el caso de Carlos Armendáriz, pero sobre todo como el escenario por

excelencia, desde el cual se trabajan las utopías de la libertad a partir de la educación y/o construcción del sujeto revolucionario.[68]

Entre desgastantes trámites burocráticos y negativas por parte de las autoridades, el cuerpo de Carlos David tardó más de un año en ser recuperado. Una vez que el padre de Minerva consiguió el permiso se trasladó en avioneta a donde su hijo para que el personal de la funeraria iniciara los trabajos de exhumación. El padre de la autora recuerda: "Alcancé a ver que estaba a flor de tierra, lo cubría un montículo de piedra, y lodo seco que la gente improvisó…. Luego vi cómo lo levantaban en brazos, *parecía que dormía solamente* (énfasis mío), yo creo que se conservó así gracias al clima frío de la sierra…" (213). La conservación del cadáver realza la imagen del revolucionario resistiéndose a la corrupción orgánica; asimismo, el efímero despertar de aquel cuerpo sin vida descrito por el padre trae a primer plano el tropo del retorno del muerto que nos hace evocar al combatiente del poema "Masa" de César Vallejo, puesto que Carlos es incorporado al mundo para volver a sus padres y así continuar el camino hacia su verdadera sepultura.[69] Pero este pequeño soplo de vida y serenidad que el padre advierte en el cadáver de su

---

[68] En la literatura sobre la guerrilla latinoamericana existen varios ejemplos sobresalientes: en *Pasajes de la guerra revolucionaria* (2006), el Che Guevara muestra cómo los sacrificios sin recompensa de la gente que habita en la Sierra Maestra tienen un efecto pedagógico en la vida y las aspiraciones de los guerrilleros: "Allí, en aquellos trabajos empezaba a hacerse carne en nosotros la conciencia de la necesidad de un cambio definitivo en la vida del pueblo" (71); en *Guerra en el paraíso* (2006) Carlos Montemayor comparte una imagen del profesor y guerrillero Lucio Cabañas Barrientos que espera frente a la turbulencia de un río en plena la Sierra de Atoyac, mientras se despliegan ante él las imágenes del deseo de su sueño libertador: "y allá en esa distancia que no había envejecido, en ese mismo horizonte que no había crecido, que no se había marchado del mundo, estaba él, esperando algo, o levantando las manos para que se reconociera allá, detrás del agua, de las palmeras inundadas, del aroma del río, de raíces podridas" (153); por su parte, el guerrillero nicaragüense Omar Cabezas en *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) percibe la montaña como un ser capaz de dar a luz un nuevo individuo: "El hombre nuevo empieza a nacer con hongos, con los pies engusanados, el hombre nuevo empieza a nacer picado de zancudos, el hombre nuevo empieza a nacer hediondo. Esa es la parte de afuera, porque dentro, a fuerza de golpes violentos todos los días, viene naciendo el hombre con la frescura de la montaña (119).

[69] Correspondiente a *España aparta de mí este cáliz* (1937), "Masa" narra la historia de un combatiente muerto al que un camarada de armas trata de reanimar a la vida. A este ruego fraternal y amoroso se van sumando otras voces y voluntades de más compañeros de batalla, y luego de la sociedad entera: primero son cientos, después miles y más

hijo "al verlo dormido", se ve apagado muy pronto debido a la orden del gobierno que exige al señor Armendáriz trasladar el cuerpo de su hijo a la ciudad de Parral donde el joven nació, pues la realización del rito funerario en la capital de Chihuahua había sido prohibida.

Hacia el final del testimonio el señor Armendáriz recuerda con tristeza el funeral de Carlos David, al que además de familiares y amistades, también asistieron trabajadores del sindicato de mineros y estudiantes, quienes formaron una larga procesión que lo acompañó por la avenida principal de Parral. La banda musical del pueblo también participó aportando el detalle carnavalesco al rito funerario, ya que mientras la procesión avanzaba los músicos iban tocando marchas en honor de Carlos, hasta que fue sepultado. Este es un momento relevante debido a que la madre de Carlos por fin experimenta un gran consuelo al saber que el cuerpo de su hijo descansará en el mismo cementerio donde fue enterrado Francisco Villa. Ahora más que nunca la sepultura de Carlos marca un cambio importante con respecto a la retórica oficial: si antes el cuerpo fue causa de agravio al habérsele negado un funeral, ahora es cubierto de honores, y es el general Villa, quien parece reconocer y recibir al joven combatiente del GPGAG.

2.5.5 Los juegos de la memoria: del archivo muerto a la aprehensión de lo perdido

Es necesario recordar que *Morir de sed junto a la fuente* es un testimonio que se caracteriza por su hibridez. Esta característica obliga a dirigir la mirada hacia las fuentes que configuran la diversidad del texto, siendo la memoria colectiva y el archivo, los soportes que

---

tarde millones de personas, de manera que ese ruego desemboca en un clamor masivo que niega la pérdida del combatiente. La intensidad y la vitalidad con que cierra el poema es determinante porque la palabra escrita deviene en una voz social que, por primera y única vez, logra conjurar a la muerte: Entonces, todos los hombres de la tierra le rodearon;/ les vio el cadáver triste, emocionado;/ incorporóse lentamente,/ abrazó al primer hombre;/ echóse a andar... (Vallejo 99-100).

permitieron a Minerva Armendáriz elaborar de manera escrita su duelo y, con éste, una visión particular y entrañable del GPGAG.

Empezaré por señalar que, entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, es muy posible que Minerva Armendáriz haya decidido organizar el material que constituye su trabajo, cuya escritura terminó en enero de 2001. Intuyo que de 1973 a 1978 la autora permaneció en la ciudad de México debido a que el gobierno le prohibió volver al estado de Chihuahua. Durante este periodo Minerva recibió el apoyo de Sergio, el psiquiatra del Tribunal para Menores Infractores, con quien inició una gran amistad durante su reclusión. Para Minerva la relación con Sergio es esencial porque él influyó en el desarrollo de su testimonio motivándola a escribir sus experiencias cuando, siendo ya madre de familia, se hallaba hundida en un gran abatimiento. La reconstrucción de sí misma en tanto sujeto que ha experimentado en carne propia la violencia del Estado, así como la reconstrucción del pasado, a partir de su rol como participante directo de un suceso histórico son aspectos que, a juicio de Sergio, constituyen una obligación que Minerva tiene que cumplir con la vida y con las generaciones que le siguen, con quienes debe compartir las atrocidades que vivió. Aunque al principio de la charla Minerva no está de acuerdo con la posición de su amigo, finalmente se convence de que su historia personal contrae una deuda:

> Después de aquella entrevista que ocurrió hace aproximadamente diez años, si mal no recuerdo, me dediqué a hurgar en los archivos familiares, recortes de periódicos, escritos, documentos, fotografías, algunos míos, en los que plasmaba mis buenos y malos ratos, mis reflexiones, mis inquietudes. Entrevisté a algunas personas sin una secuencia, sin un plan establecido, mucho de lo anterior lo hice casi por inercia, hasta que logré ir dando

forma a lo que hoy pretende ser un testimonio que formará parte del primer pago de mi deuda con la vida, el resto será en módicos abonos… (30).

El modo en que la autora inicia esta aproximación con el pasado es relevante porque recurre al archivo personal y al ejercicio de la memoria con el fin de negociar con el profundo dolor que la agobia, y así establecer un punto de partida hacia la construcción del testimonio desde su melancolía: "Ayer quise morir,… anhelé como nunca antes desaparecer, esfumarme, dejar de sentir.… Mi cerebro protestaba, ya no quería pensar, estaba tan cansado que parecía suplicar humilde y tímidamente que le diera tregua, que desconectara uno a uno los circuitos de los recuerdos" (31). Sin embargo, aquello que en un primer escenario resalta por ser un duelo fallido, va adquiriendo poco a poco un carácter lúdico, a la manera de un bricolaje o construcción artesanal que ella realiza al interior de su psique, resaltando el tono infantil donde incluso aparece la ironía. Antes de abocarme en este aspecto, es necesario resaltar que este ejercicio de escritura por parte de la autora implica también la recuperación de su voz y de sí misma como sujeto doliente, su escritura, por lo tanto, tiene un efecto y un valor reflexivo: si narrar es elaborar, también equivale a construir(*se*), a trabajar(*se*), y como sugiere Cixous a "ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y *del* otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizado al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro;… Recorrido multiplicador de miles de transformaciones" (47).

Al escribir Minerva Armendáriz trabaja y se deja trabajar (elaborar) por su propia escritura poblada de voces masculinas. Por eso es necesario decir que si existe un punto de partida en la escritura de Minerva, este es la *pena* individual y colectiva (énfasis mío), término que envuelve tres aspectos esenciales: el económico, el legal y el moral. Ya hemos visto desde la

teoría de Freud que el aspecto económico del trabajo del duelo consiste en el gasto de energía que el doliente tiene que hacer al interior (relacionado con el desapego del objeto perdido) y al exterior de sí mismo (relacionado con la recuperación del interés en el mundo exterior); en mi opinión, el legal consistiría en el cumplimiento de un pacto (sin prescripción) de relatar el pasado para orientarlo hacia el reacomodo, el movimiento y la continuidad de la vida social a partir de la pérdida; y el moral implicaría el intercambio emocional necesario entre el difunto y el sobreviviente orientado hacia el cierre del duelo, es decir, hay un *deber*, una deuda, cuyo pago merece y requiere quedar saldado. Como se observa, los tres escenarios exigen de un trabajo por hacer y de un pago por dar.[70] Explicaré ahora cómo trabajo y pago son nociones que juegan un papel importante en la escritura de Minerva Armendáriz.

Para la autora empezar a escribir no es sencillo. Su estrategia consiste en crear una ficción en la que su cerebro debe detener su actividad para reorganizarse totalmente; de esta manera los recuerdos y las ideas deben pasar por un proceso de depuración y reorganización antes de iniciar la urdimbre del relato. Minerva inicia esta labor tratando de encontrar un letrero adecuado para colgarlo sobre el picaporte de ese sitio imaginario y así justificar el paro voluntario de su actividad cerebral. Después de evaluar varias opciones considera que el aviso *Control de calidad* resulta perfecto para sus propósitos, y a partir de ese momento se aboca a la tarea de formar una especie de aparato administrativo operado por "*un equipo de voluntarios intercerebrales inexpertos*", destinado a controlar el flujo de información y a organizar los contenidos existentes para así dejar en excelentes condiciones su "*computadora cerebral*", que en ese momento es un

---

[70] Jorge L. Tizón resalta la etimología del término *pena* en castellano: pena deriva del latín *poena* y del griego *poiné* que se refieren al pago de una deuda como rescate. En este sentido, el autor explica: "Las ciudades y los siervos poseían a menudo como vinculación al señor, al noble, al emperador la obligación de pagar una pena so amenaza de ser destruidas. Porque cada pérdida revive la deuda que tenemos con lo perdido (somos deudos) e implica un trabajo (el trabajo del duelo) para poder obtener la libertad (emocional y, en general, mental)" (*Pena* 100-01).

caos: "observé un costal *realmente inquieto* y casi a punto de reventar…. Procedí a quitar el sello del empaque y a vaciar su contenido en el suelo…. Todos *nos quedamos boquiabiertos* al ver la tremenda cantidad de ideas que se diseminaron al instante por toda la sala,… huyendo asustadas por nuestra presencia" (34-5).

Para resolver esta situación, Minerva propone encontrar la etiqueta de dicho costal y así ordenar el contenido: "Hurgamos hasta encontrarla, *bastante deteriorada* por cierto, y alcanzamos a leer: '*Verano de 1968* —Vaya título— *comentamos divertidos*'" (35). Más adelante, la autora indica a las "hileras de palabras que conformaban cada idea" colocarse en un lugar específico: *"asintieron al unísono*. *Parecía que empezaba a agradarles el jueguito*. Luego empezaron *a moverse y a girar de aquí para allá como hormiguitas*" (35).[71]

Minerva escamotea su dolor mediante el empleo de la ironía. Se trata de una ironía de situación que dentro de sí contiene otra de tipo verbal. La ironía de situación consiste en un trabajo de exhumación bastante doloroso que ella recrea al modo de un trabajo archivístico, el cual desarrolla con cierto desparpajo, es decir hay una disposición al juego. En la ironía de tipo verbal se aprecia lo hallado durante el acto de exhumar los restos del pasado: los trozos de memoria guardados en cajas y costales que servirán para construir el testimonio, es decir se refiere a la acumulación del pensamiento, a un excedente de información en desuso que ahora debe ser aprovechado.

Nótese que Minerva recurre a unos entes imaginarios que, divertidos y de buen humor, hacen la labor por ella, es decir, evade (sin evadir) el dolor. Asimismo, la etiqueta que contiene la fecha: "Verano de 1968", la cual indica la muerte de Carlos David, así como la "diversión"

---

[71] Todas las secciones en itálicas son énfasis mío.

que ese hallazgo produce, refiere a su efecto contrario: ahí se encuentra la desgarradura, y el tono que ella emplea (más las palabras que he señalado en cursivas) constituyen la máscara con que cubre su sufrimiento e inicia este juego que involucra el acto de recordar.

Pero, ¿acaso no es el juego un aspecto de la vida social mediante el cual los niños se preparan para enfrentar la vida adulta?, ¿no es a través de las reglas del juego que los niños aprenden a descubrir el valor y los límites de sus acciones?, ¿no es el juego un ritual mediante el cual los niños se descubren en una situación franca de competencia (desafío o *duellum*) en la que cobra importancia el significado de la victoria, enseñando también el significado de la pérdida o la derrota? Por muy ingenuo o descabellado que parezca, la autora toma este juego como un acto preparativo para narrar desde las ruinas.

La pena deviene en voluntad. Y a través de sus mecanismos (económico, legal y moral) se va modelando el testimonio, cuyos primeros nudos pasan por la ironía. El resto del tejido, hemos constatado, lo constituyen esos restos que Minerva Armendáriz va recolectando y articulando. Su trabajo narrativo, como sugiere Nelly Richard a propósito del testimonio popular latinoamericano "surge en circunstancias en que la vida ha sufrido cambios irreversibles y está en vías de reconstrucción" (28). Su esfuerzo escritural participa en esa dinámica de dar "voz a los sin voz", textualizando historias de vida y narraciones biográficas situadas en los precarios márgenes de las visiones constituidas e instituidas por los relatos maestros de las ciencias sociales y de la política (*La insubordinación* 27-8).[72]

---

[72] El pensamiento de Hélène Cixous establece aquí una relación significativa con respecto a la experiencia escritural de Minerva Armendáriz, por la manera en que la autora mexicana decide apropiarse de la palabra: "Toda mujer ha conocido el tormento de la llegada de la palabra, el corazón que late hasta estallar, a veces la caída en la pérdida del lenguaje, el suelo que falla bajo los pies, la lengua que se escapa; para la mujer, hablar en público —diría incluso que el mero hecho de abrir la boca— es una temeridad, una transgresión (*La sonrisa* 55).

Para Minerva y sus "asistentes", sin embargo, esta labor de recopilación no es sencilla. Esa tarea le exige también hacer un alto y enviar al horno crematorio "todo lo inservible, lo caduco, lo dañino —incluyendo bichos, ratas y cucarachas cerebrales—" (37). Aquí Minerva Armendáriz no sólo admite el carácter selectivo de la memoria, sino que expresa la firme decisión de rehusarse a trabajar con esa suciedad ("bichos, ratas y cucarachas cerebrales") que, de alguna manera también, formaba parte del gran entramado de recuerdos que ella misma se propone a ordenar. Sin embargo, jamás queda claro por qué estas informaciones o impurezas no pueden ser útiles para efectos del testimonio. Se intuye, sin embargo, que los traumas, los secretos personales y la carga excesiva de dolor son la causa.

El resultado de todo este proceso es la publicación de *Morir de sed junto a la fuente* que salió a la luz en enero de 2001, aproximadamente año y medio antes de que el gobierno encabezado por el panista Vicente Fox oficializara la apertura de los archivos que contienen los informes de la Dirección Federal de Seguridad (DFS), de la Dirección de Investigaciones Políticas y Sociales (DIPS), y de la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), correspondientes al movimiento estudiantil de 1968, "el halconazo" del 10 de junio de 1971 y la denominada guerra sucia de los años setenta.[73]

La actitud de Minerva Armendáriz al publicar su testimonio de manera anticipada a la apertura de esos archivos habla de su urgencia por contribuir a la formación de una memoria colectiva sobre ese periodo, la cual estaría orientada hacia dos fines específicos: formar un

---

[73] La ceremonia de apertura oficial de los archivos se realizó el 18 de junio de 2002 en el Archivo General de la Nación que antes fue la Cárcel Preventiva de la Ciudad, conocida también como El Palacio Negro de Lecumberri. Sobre este acontecimiento pesa una gran ironía porque, quienes ahí estuvieron encarcelados por motivos políticos, fueron devueltos simbólicamente a ese sitio, pero ahora a través de los archivos policiales, como si se tratara de un nuevo encarcelamiento. Fritz Glockner ha abordado este tema en su novela *Cementerio de papel* (2004), la cual fue adaptada y llevada a la cinematografía en 2007 bajo la dirección de Mario Hernández.

conocimiento y sumarse a las voces que exigen justicia contra los responsables de las masacres y las desapariciones. Vemos entonces cómo este trabajo, el cual tuvo un tiraje modesto (mil ejemplares), resulta en un conjunto de recuerdos e informaciones sistematizadas que se articulan en torno a aquello que la autora da el nombre de "testimonio", el cual, dicho sea de paso, surge mediante el apoyo de una institución educativa popular como es la Universidad Obrera de México (UOM), buscando mantener distancia de las oficinas de cultura del aparato burocrático mexicano, y de los intereses y condiciones del mercado editorial, pero sobre todo, cuestionando la confiabilidad que el conjunto archivístico oficial simboliza. Pero si la apertura del archivo personal en aras de reconstruir la memoria implica para Minerva Armendáriz una especie de amanecer, es decir, el despertar de un letargo, éste se traduce en un acto valeroso de escritura que se opone abiertamente al relato oficial.

A modo de síntesis diré que en *Morir de sed junto a la fuente* la relación entre duelo y la memoria está determinado por una marca de género en dos sentidos que curiosamente se oponen. En un sentido convencional, lo femenino se relaciona con la construcción del relato a modo de un collage o un tejido de historias, que se caracteriza por su carácter intimista, introspectivo y elaborativo; sin embargo esa escritura femenina de duelo se libera de lo convencional para apelar, como sugiere Hélène Cixous a la no-exclusión, a la diferencia y a una combinatoria de voces, todas ellas masculinas que dan parte de la experiencia guerrillera. La escritura de Minerva Armendáriz, por lo tanto, no sólo figura como el continente del duelo sino también como el soporte que "carga lo del otro", es decir los relatos del hermano guerrillero. Merece también resaltar que el testimonio de Minerva Armendáriz está constituido a base de restos y silencios que corresponden a un arduo trabajo de exhumación del pasado. En ese periplo, la autora se niega a ser el foco de atención, siendo éste el sujeto revolucionario así como la experiencia de la

violencia; Minerva Armendáriz, por lo tanto, se pronuncia desde la pena (un no-lugar) cuyos mecanismos (económico, legal y moral) le exigen pagar la deuda histórica que contrajo a partir de la muerte de su hermano.

Sin embargo, como señalé anteriormente, la pena deviene después de muchos años en una "voluntad", de la que deriva esa escritura y que clama por una reconstrucción a nivel personal pero también a nivel histórico. En este sentido, diré que tanto en *Veinte de cobre* de Fritz Glockner como en *Morir de sed junto a la fuente* de Minerva Armendáriz la relación entre duelo y memoria carga el acento en la herencia que recae sobre los deudos: se trata no sólo del ejercicio de la memoria a nivel personal sino de su ejercicio en aras de obtener una agencia, y eso implica ya un trabajo político por parte del narrador en tanto sujeto colectivo que comparte la experiencia significativa de un grupo o clase social en el escenario de las luchas políticas. En el caso de Federico e Irving hemos visto que el duelo se transfiere para aprender a vivir con esa memoria; y en el caso de Minerva y Carlos el duelo es la exhumación y el trabajo con ese pasado. En ambos casos, tanto el duelo como la utopía avanzan por el mismo derrotero, mientras el primero apela al conocimiento crítico de la historia y a la cohesión social dentro del ámbito familiar, el segundo parece insistir en la negociación con el dolor a través del acto narrativo, pero también en el sentido original que impulsó esas luchas, y sobre todo, en la necesidad de dar el viraje hacia la construcción de un mundo mejor.

Capítulo 3: Las formas del duelo en el marco de la utopía y la (des)esperanza

3.1 El duelo y la utopía

En "Tensión utópica e imaginario subversivo" (1984) Fernando Aínsa identifica la existencia de cinco momentos de "tensión utópica" en la historia de América Latina en los que, según él, "parece haberse completado el circuito que va de lo imaginario a lo real" (28).[74] En cuanto al último de estos momentos, el que corresponde a "la función de la utopía en el pensamiento contemporáneo", Aínsa resalta la forma en que "el corte histórico" de la segunda guerra mundial condujo a un repliegue de América "sobre sí misma", el cual generó una producción importante de conocimientos enfocados en "preocupaciones estrictamente continentales", siendo el tema de la utopía uno de los más relevantes (35). El autor describe con emotividad el panorama que se vivía en aquella época donde "el impulso americanista de los años cincuenta y sesenta" se vuelve un terreno fértil que permite el nacimiento de "corrientes ideológicas, proyectos y realidades revolucionarias"; un claro ejemplo de ello es la literatura donde "se crean auténticos universos de profunda significación mítica y utópica" (35). [75]

Sin embargo, continúa el autor, este proceso parece interrumpirse en la década de los setenta debido a las dictaduras y golpes de Estado ocurridos en la mayoría de los países

---

[74] El "descubrimiento" de América, la colonización, la Independencia, la consolidación de los estados americanos y el pensamiento contemporáneo constituyen estos momentos en los que el autor observa "la tensión dialéctica entre topía y utopía" (16), entre "la realidad y el paradigma del futuro" (21), es decir, el ejercicio de la "función de la utopía", la cual pone en escena "el rechazo de la realidad que le es contemporánea" (21).

[75] Fernando Aínsa enfatiza de este periodo los grandes aportes de Alfonso Reyes y de Pedro Henríquez Ureña, así como el papel que entonces jugó la revista *Cuadernos Americanos* como el principal espacio de difusión y debate de las ideas a cargo de pensadores hispanoamericanos. En ese mismo contexto, el estudio de la función utópica desde el pensamiento contemporáneo latinoamericano adquiere una importancia significativa; por ejemplo, Arturo Andrés Roig observa en el desarrollo histórico de la utopía un proceso que debe ser "reconsiderado por nosotros mismos desde un nuevo horizonte de comprensión". América Latina, afirma, de ser una tierra que comenzó como una *utopía para otros* se convierte en una *utopía para sí*. De acuerdo con Horacio Cerutti, Roig admite que esta *utopía para sí* consiste en la capacidad del sujeto americano de poner en ejercicio "el derecho de nuestra propia utopía" (citado en Roig, "La experiencia" 42).

latinoamericanos. Esta observación es bastante oportuna para los propósitos de esta tesis, en el sentido de que dicho freno o interrupción alcanza también al caso mexicano, como se aprecia en la resolución que sus autoridades dieron a la situación de aquellos grupos que, al encontrar cerrados todos los canales de participación política, optaron por la vía armada para intentar un cambio.

En el presente capítulo veremos cómo las narrativas aquí estudiadas no solo forman parte de este último escenario descrito por el pensador uruguayo, sino que exponen un momento de gran tensión utópica que se sitúa en una frontera o momento límite entre la función utópica y el fenecer de una utopía generacional. Sin embargo, antes de entrar de lleno al análisis de los textos, conviene aclarar —siguiendo el pensamiento de Ernst Bloch—, que no me referiré a la utopía en tanto "género" literario sino a su "función" y muy particularmente al "impulso utópico".

En *El jardín y el peregrino. El pensamiento utópico en América Latina (1492-1696)* (1999), Beatriz Pastor explica la diferencia existente entre "género" y "función", según la perspectiva del filósofo alemán. A decir de Pastor, lo utópico no es ningún tipo de "artefacto cultural", por ejemplo, el libro (como la *Utopía* de Tomás Moro), pero tampoco es "una formulación abstracta", es decir, un determinado "programa" dirigido a crear "una sociedad mejor" (36). Éste comprende "manifestaciones culturales diversas, personales y colectivas, cuyo carácter utópico se define no a partir de la forma de los modelos sino de acuerdo con su *función*

(énfasis mío) en el contexto específico en que se producen. En el análisis de Bloch esa función aparece ligada simultáneamente al conocimiento de la realidad y a su transformación" (36). [76]

Pero, ¿cuáles son los componentes de esta función utópica? ¿Cómo se identifican en el contexto de la realidad que el sujeto de la utopía pone en cuestión? En el primer volumen de *Das Prinzip Hoffnung* (*The Principle of Hope* 1938-47) Ernst Bloch ofrece algunas claves importantes para comprender las partes constitutivas de la función utópica. En un primer momento, sugiere que "la función utópica entiende lo demoledor, porque lo es ella misma de una manera muy condensada"; más adelante, resalta en ésta un valor significativo que define como "un optimismo militante"; después, enfatiza el "contenido-acto de la esperanza"; y por último, reconoce el "contenido histórico de la esperanza" (146).[77] De manera general se reconoce que este carácter "explosivo" y/o "demoledor" que Bloch otorga a la función utópica expresa la negación y/o crítica hacia el estado de las cosas en un presente determinado, el cual es el reflejo de la insatisfacción que experimenta el sujeto en ese momento en particular. Por su parte, el "optimismo militante" pone de manifiesto el deseo de cambio o transformación de ese presente bajo la forma de un optimismo movilizador, es decir, aquel que toma partido y se mueve a la acción, no se trata aquí, como plantea Fernando Aínsa, de una "utopía desiderativa" o "expresión de anhelos sin fundamento y sin consecuencias, esencialmente evasiva" (*Espacios* 131), sino de

---

[76] En este sentido, Beatriz Pastor enfatiza que lo utópico en el pensamiento de Ernst Bloch tiene su campo de integración y realización, no en el simple acto de desear sino en los procesos cognitivos.

[77] "Utopian function thus understands what is exploding, because it is this itself in a very condensed way: its Ratio is the unweakend Ratio of a militant optimism. Therefore: the *act-content* of hope is, as consciously illuminated, knowingly elucidated content, the *positive utopian function*; the *historical content* of hope, first represented in ideas, encyclopaedically explored in real judgements, is *human culture referred to its concrete utopian horizon*" (Bloch 146:1).
"La función utópica entiende lo demoledor, porque esto es ella misma de una manera muy condensada: su ratio es la ratio indebilitada de un optimismo militante. Por lo tanto: el *contenido-acto* de esperanza es, como conscientemente iluminado, deliberadamente contenido clarificado, la *función utópica positiva*; el *contenido histórico* de la esperanza, representado primero en ideas, enciclopédicamente examinado en juicios verdaderos, es la *cultura humana referida a su horizonte utópico concreto*". Traducción mía.

un deseo fundamentado en lo concreto, en la movilización y esfuerzo colectivos, en el trabajo político, o desde el arte, vías por medio de las cuales es posible vislumbrar "la esperanza (su contenido-acto)" en tanto posibilidad real. Finalmente, cabe decir que el "contenido histórico de la esperanza" apunta hacia el papel que en este proceso juega el cúmulo de imágenes de la cultura, es decir, aquellas que sirven como terreno fértil para dar contenido a la categoría *Todavía-No* que permite en el tiempo presente formular el anhelo y proyectarlo en el futuro.[78]

En sus reflexiones acerca del enfoque que Ernst Bloch dio al estudio filosófico de la utopía, Ruth Levitas expone que uno de los grandes aciertos de este pensador consiste en que logró alejarla [a la utopía] de las connotaciones negativas que Marx y Engels identificaron en ella —hay que recordar que ambos pensadores aseguraron que ésta obstruía la revolución— y la definió en términos de su función positiva de efectuar la transformación (*The concept* 100). Desde esta perspectiva, y apoyada en *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch* (1982) de Wayne Hudson, Levitas realza los cuatro aspectos esenciales de la función utópica en la teoría de Bloch: "su *función cognitiva* como modo operativo de la razón constructiva, su *función educativa*, como mitografía que enseña a las personas a indagar con el deseo y con la voluntad más y mejor, su *función anticipatoria*, como futurología de posibilidades que pueden realizarse más adelante, y, finalmente, su *función causal* como agente de cambio histórico". La autora, no obstante, propone

---

[78] Fernando Aínsa, a partir del pensamiento de Ernst Bloch, sugiere que el contenido histórico de la esperanza es esencial dentro de la función utópica, la cual "requisiciona los valores del excedente anticipante de la sociedad, es decir los ingredientes progresistas de las ideologías, los arquetipos, los ideales, las alegorías y los símbolos que Bloch incluye y cuya totalidad integra la herencia cultural que se transmite y que alimenta 'la acción de la función utópica"' (*Espacios* 132). Arturo Andrés Roig ofrece una visión semejante al resaltar que es "el excedente utópico de las utopías el que da verdadero valor a las topías contenidas en ellas en cuanto que las instala fuertemente en el plano de la categoría ontológica de lo posible. Desde este punto de vista se podría afirmar la existencia de una 'verdad' de la utopía, que no es determinable por lo que ella tiene de tópico. Se trata, a nuestro juicio, de una verdad que constituye a la utopía misma y le confiere un valor epistemológico propio, una especie de cientificidad que tiene la virtud de cualificar todo proyecto acerca del futuro de la vida humana" ("La experiencia" 44).

un quinto aspecto: "su *función expresiva* como vehículo de articulación de insatisfacciones" (100-1) [las secciones en itálicas son énfasis mío].

El panorama anterior demuestra el consenso que existe entre los autores citados respecto al carácter de la función utópica donde el deseo (su fuerza positiva) articulado con la razón (constructiva) y la voluntad colectiva funcionan como catalizadores del cambio y se orientan a la anticipación del futuro a partir de un presente que es objeto de crítica e insatisfacción. Inspirado también en el trabajo de Ernst Bloch, Fernando Aínsa añade un ingrediente más que es conveniente considerar en el estudio de la función utópica; este autor insiste en la importancia de poder distinguir entre el deseo como "mero escapismo" y un "*impulso emancipatorio*" (énfasis mío) que permite hablar de una "fantasía objetiva", y funciona como un "órgano de posibilidad real" (*Espacios* 132-3). Al llegar a este punto es necesario fijar la atención en la noción de impulso utópico, la cual es crucial en el presente análisis.

Un primer esbozo sobre aquello que para Ernst Bloch será la noción de impulso utópico aparece en *Geist de Utopie: Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von* (*The Spirit of Utopia* 1923), donde el autor refiere a la fuerte inclinación del ser humano de lanzarse a la búsqueda de su transformación y progreso; en él, dice Bloch: "hay un impulso hacia lo luminoso" (234). Más adelante en *The Principle of Hope* (1938-47) elabora otro ejemplo que retoma de *El Capital* en el que Marx compara el trabajo, preciso y calculado de una araña y de una abeja con el trabajo de un obrero. En este pasaje Marx expone que ante la precisión de los primeros al tejer una red o al construir una celda el obrero quedaría avergonzado. Sin embargo, resalta algo muy importante que hace superior incluso al peor de los obreros frente a la precisión de la araña o la abeja, esto es, que al final del proceso de construcción hay un resultado que existió previamente en la imaginación del trabajador, es decir, al principio del proceso su obra ya

existía idealmente. Al retrotraer este ejemplo de *El Capital* Bloch no sólo discute la postura antiutópica de Marx (y Engels) señalada con anterioridad, sino que también realza el papel que la conciencia anticipatoria del ser humano juega en la puesta en escena de los sueños hacia delante con un fin establecido. Aquello que Bloch sugiere al emplear la frase "impulso hacia la luz", ahora queda mucho más explícito al identificar dentro de éste un elemento anticipatorio y esperanzador que tiene su base en las "emociones expectantes" que surgen del "hambre", la cual "posiblemente nos desvía y fatiga, o posiblemente también nos activa y nos mueve hacia la meta de una mejor vida: los sueños diurnos son formados. Siempre provienen del sentimiento de que algo falta y quieren detenerlo, todos son sueños de una mejor vida" (76).[79] Aquí Bloch es certero al distinguir el efecto negativo (desvío y fatiga) del positivo (acción y movimiento) que esta "hambre" de transformación puede generar en el individuo.

En *The Utopian Impulse in Latin America* (2011) Kim Beauchesne y Alessandra Santos nos recuerdan la importancia del contenido positivo en el concepto de "utopía" propuesto por Ernst Bloch, el cual es necesario identificar por encima de los clichés peyorativos con que a menudo se refiere a esta noción. Así, de acuerdo con Bloch, la utopía es "expectativa, esperanza, intención hacia la posibilidad que todavía no ha llegado a ser: no es sólo un rasgo básico de la conciencia humana, sino, concretamente ajustado y aprehendido, una determinación fundamental dentro de la realidad objetiva como un todo (*The Principle* 1:7). En este sentido, las autoras resaltan que en la práctica la utopía tendría que estar alineada a la agencia, la cual consecuentemente permite el cambio social (5). Acerca del impulso utópico, siguiendo el

[79] Indeed, what is designated by this concept lies in the horizon of the consciousness that is becoming adequate of any given thing, in the rising horizon that is rising even higher. Expectation, hope, intention towards possibility that has still not become: this is not only a basic feature of human consciousness, but, concretely corrected and grasped, a basic determination within objective reality as a whole (*The Principle* 1:7). La traducción en el texto es mía.

pensamiento de Bloch, las autoras enfatizan las siguientes características: primero, que "está relacionado con una imaginación positiva, la cual se dirige hacia manifestaciones específicas", y segundo, que "es un impulso fuerte como la sexualidad, una conciencia anticipatoria y progresiva orientada hacia la transformación real" (5). Sin embargo, Beauchesne y Santos también nos advierten del riesgo que se corre al reducir el deseo, cualidad intrínseca en el impulso utópico, a un plano puramente individual (aspecto que el psicoanálisis ha abordado de manera abundante en la teoría de los impulsos), por lo que sugieren no perder de vista que el impulso utópico "es una fuerza unida, una combinación de sueños individuales que forman una acción colaborativa" (5).

A partir del panorama antes expuesto surgen varias cuestiones fundamentales en torno al duelo, y que en la medida de lo posible trataré de responder: ¿En qué medida es el duelo una categoría afín al pensamiento utópico? ¿Cuál es el lugar que el duelo ocuparía dentro del marco teórico de la función utópica? ¿Cuáles serían sus coordenadas? ¿Cuáles serían los mecanismos que permiten la articulación entre ambas categorías? ¿Cómo se expresa a nivel del análisis textual esa posible relación?

En este punto conviene volver al señalamiento hecho por Sigmund Freud en "Duelo y melancolía" (1917 [1915]) acerca del objeto amado por el cual se origina el duelo, el cual, además de un ser querido también puede ser una idea o un ideal. El presupuesto fijado por Freud nos motiva a reflexionar sobre aquellos ideales que aparecen inscritos en las narrativas que aquí analizo; ideales que, desde mi punto de vista, se articulan con algún tipo de pérdida para reforzar el desarrollo de la función utópica en los personajes; mientras que en otros, son los propios ideales los que devienen en pérdida, situación que expone una serie de quiebres significativos los cuales ponen en contexto los procesos del duelo tanto a nivel individual como colectivo.

3.2 Los Lacandones y la Brigada Roja

El grupo guerrillero "Lacandones" surgió en 1968 y fue conformado en su gran mayoría por estudiantes del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Respecto al nombre de esta organización sobresalen dos versiones: la primera, incluida en la novela *Vencer o morir* (2008) de Leopoldo Ayala, cuenta que fue propuesto por algunos militantes originarios de Chiapas (estado donde se concentran varios grupos del pueblo maya, entre éstos el lacandón), que lo sugirieron como una "prefiguración de la idea de Tupamaros de Uruguay" (Ayala 296). Por su parte, Fernando Pineda Ochoa, ex guerrillero del MAR, comparte que a finales de 1971 fueron detenidos por primera ocasión cuatro integrantes de un comando; por medio de uno de estos jóvenes Pineda se enteró que éstos pertenecían a una organización que no tenía nombre, pero que estaba conformada por los comandos: Lacandones, Arturo Gámiz y Patria o Muerte. Al no existir referencia alguna sobre cómo identificar a dicha organización, "la 'tira' (la policía) y la prensa 'bautizaron' las partes como Lacandones; así fueron conocidos por propios y extraños" (*En las profundidades* 89). Sin embargo, un informe oficial (AGN, *F*DIPS 1490) atribuye a esta organización el nombre de Comandos Urbanos, la cual aglutinó a los tres mencionados, y a uno más, identificado como Comando Che Guevara.[80]

Pineda Ochoa observa también que el antecedente directo de Lacandones es la Liga Comunista Espartaco, de la cual retomaron sus postulados, cuyas influencias provenían del maoísmo y el guevarismo, las mismas que eran ocasión de polémica dentro del grupo, el cual, pese a estas diferencias se mantuvo unido a partir del objetivo central, que era la lucha armada como expresión de las aspiraciones legítimas del pueblo. Asimismo, este autor resalta el hecho

[80] AGN/*F*DIPS, caja 1490 A, exp. 2.

de que el campo de acción de "Lacandones" iba más allá de la clandestinidad, dado que tenían de manera abierta vínculos políticos con obreros y trabajadores del servicio público.

En el informe citado también se menciona el modo de reclutamiento dentro de Lacandones, el cual consistía en que cada miembro tenía "la obligación de enrolar a tres elementos y cada uno de éstos a tres más en forma de reproducción celular, ya que de esa manera tendrían a las autoridades desconcertadas" (AGN, *F*DIPS 1490). En 1973, principalmente en los meses de septiembre y octubre, la infiltración policiaca y militar dentro del IPN condujo a la captura de varios de sus miembros, situación que obligó al resto de los compañeros a iniciar una etapa de reestructuración que culminó con su integración a la Liga Comunista 23 de Septiembre, la cual se organizó en Comités Coordinadores Zonales Políticos Militares, siendo la Brigada Roja (BR) el brazo de la Liga en el Distrito Federal y estados aledaños.[81] El joven guerrillero David Jiménez Sarmiento actuaba como el principal enlace de la BR, grupo al que Olivia Ledezma perteneció, y a quien Leopoldo Ayala recrea como el personaje principal en *Vencer o morir* (2008).

3.3 *Vencer o morir*: el duelo como proyección de la utopía

Sobre *Vencer o morir* de Leopoldo Ayala también se ha escrito poco. Salvo algunas reseñas, notas periodísticas y comentarios generales en blogs y sitios web de izquierda parece no haber más. Lo anterior llama mucho la atención, ya que esta obra, la cual fue publicada en el marco del cuarenta aniversario del movimiento estudiantil, parece situarse mucho más allá del extenso corpus del 68. A partir de una entrevista con el autor, Arturo Jiménez, periodista de *La Jornada* observa varios aspectos importantes respecto a la estructura y temática de esta obra, la

[81] Ver: Sánchez Parra, Sergio Arturo. "La Liga Comunista 23 de Septiembre en Sinaloa. Los restos de un naufragio: 1974-1976". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 16. (2011) 243-65.

cual es definida como una "novela-testimonio", conformada a partir de capítulos cortos, en total 139 (68+71 [números simbólicos que aluden al movimiento estudiantil y a la masacre del Jueves de Corpus]), en los cuales el autor presenta el 68 como una "marcha interminable que comenzó desde mucho antes … con la Revolución mexicana, o con los movimientos de maestros y ferrocarrileros. O que comenzó después, con movimientos como los de Atenco o el levantamiento indígena zapatista, en Chiapas" ("Leopoldo").

El autor de *Vencer o morir* pertenece a la generación del movimiento estudiantil del 68 en el que participó como miembro del Consejo Nacional de Huelga (CNH). Según se explica en la entrevista arriba citada, Ayala fue profesor en la Escuela Vocacional 5 del IPN, en 1967 conoció ahí a la joven Olivia Ledezma, quien fue su alumna y también participó en el movimiento estudiantil como brigadista. Años después, tras su ingreso a la Escuela Superior de Economía, la joven Ledezma militó en el movimiento estudiantil que fue reprimido el 10 de junio de 1971, y en 1972 se integró a la lucha armada convencida, como muchos otros jóvenes mexicanos, de que la represión a las libertades por parte del régimen priista no dejaba otra opción para lograr un cambio social, político y económico en el país ("Leopoldo").[82]

Leopoldo Ayala se ha desempeñado como académico, activista político y creador artístico. Como profesor del IPN ha publicado varios libros sobre redacción, comprensión de lectura, expresión oral y ortografía; y como creador y activista su obra suma más de veinte libros,

---

[82] No es objeto de esta tesis especular si más allá del vínculo maestro-alumna marcado por la empatía del movimiento estudiantil del 68, existió una relación sentimental entre el autor y Olivia Ledezma o si este estuvo enamorado de ella. En todo caso, diré que en la novela esta relación se define por la profunda idealización que el autor expresa hacia la joven Ledezma, tanto como mujer y como guerrillera, de ahí su admiración por la juventud y belleza de la estudiante, pero también por su compromiso social y sus deseos de transformar el mundo. En la entrevista arriba citada con *La Jornada* el autor expresa lo siguiente: "¿Por qué Olivia Ledezma?, se pregunta, y responde [Leopoldo Ayala]: 'Porque ella representa la determinación de luchar y la historia misma del 68 desde la visión de una mujer'. Según Ayala, Olivia representa 'la comprobación del hombre nuevo y de la mujer nueva', de lo que tanto habló el *Che* Guevara" ("Leopoldo").

la cual es mayoritariamente poética y está dedicada a los movimientos sociales. Muchos de sus trabajos han sido reconocidos ampliamente y cobijados por los movimientos culturales de izquierda en América Latina, en países como Cuba, Nicaragua, El Salvador y Ecuador. Además de poesía ha escrito un libro de cuentos, una memoria sobre el movimiento del 68 y la presente novela la cual analizo a partir del tema guerrillero y su relación con el duelo y la utopía.

Una primera observación indica que el título de la novela (*Vencer o morir*) conforma una dicotomía radical que reenvía a la de utopía/duelo. Sin embargo, en el caso del presente análisis observo que la utopía actúa como una potencia que, en el marco del duelo, permite a muertos y desaparecidos señalar sus esperanzas. Mi argumento es que el trabajo del duelo opera de manera semejante a la función utópica; si bien se reconoce que son dos categorías opuestas, entre ellas es posible advertir puntos de contacto al nivel del anhelo humano. En este sentido, mi hipótesis consiste en que del duelo originado por cuestiones políticas emergen o se reavivan esperanzas añejas que se proyectan desde los contenidos del excedente anticipante de la función utópica. Cabe mencionar además, que como parte de mi análisis establezco una breve comparación entre *Vencer o morir* (2008) con el cuento "Dientes de perro" (1977), la cual establece una relación problemática desde una perspectiva de género que oscila entre el homenaje y la representación de la mujer guerrillera desde un rol genérico, esto es, se tiende a figurar a la guerrillera como madre del hombre Nuevo, pero desde un cuerpo erotizado para producir una nueva generación capaz de continuar la lucha emprendida por sus antecesores.

Consciente de la crítica que Levitas, Pastor, Beauchesne y Santos han hecho a la tendencia de Bloch por advertir un contenido utópico en casi todas las expresiones humanas, considero que el duelo sólo podría ser causa de un impulso utópico cuando este, siendo individual o colectivo, surge por motivos políticos. Observo que esta coyuntura acontece en la

fase de la elaboración del duelo cuando se anuda en algunos de los componentes del excedente utópico que alimentan a las utopías, por lo tanto la acción de estos deseos de transformación generados desde el duelo figuran como huellas vivientes de impulsos utópicos pertenecientes a una generación y a una época determinadas.

Vencer o morir enlaza una gran cantidad de voces que elaboran la memoria de los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX y de principios del XXI en México.[83] Sobrevivientes, muertos y desaparecidos concurren a la marcha que conmemora el cuarenta aniversario de la masacre de Tlatelolco en la que son motivados por la guerrillera "Mariana", cuyo nombre real es Olivia Flores Ledezma, a narrar y compartir con todos los ahí presentes sus experiencias de lucha; sin embargo, al igual que muchos de los asistentes a esta marcha, Olivia, ya está muerta. Cabe decir que en este escenario, el cual se apega a la estética realista, es notable la correlación entre las nociones bajtinianas de cronotopo y heteroglosia; por un lado sobresale la unidad indisoluble de espacio-tiempo, en tanto unidad histórica-geográfica socializada (México/Tlateloco-2 de octubre de 1968), y por el otro, la pluralidad discursiva y voz social de los personajes (los asistentes a la marcha). De ahí también que en la narración domine el estilo directo en el que el discurso de autor y la subjetividad de los personajes convergen con el discurso polifónico, testimonial.

La novela sigue en general un orden cronológico en cuanto a la narración de los diversos hechos que conforman dicha memoria, la cual es presentada mediante capítulos cortos ("68+71"), que alternan con pasajes novelados sobre la vida de Olivia Ledezma. El hecho de que las acciones están enmarcadas durante la conmemoración de la masacre del 2 de octubre en

---

[83] Para efectos del presente análisis me enfocaré solamente en el periodo que comprende la década del setenta en el marco de la guerrilla urbana.

Tlatelolco nos sitúa de antemano frente a una narrativa en la que el duelo constituye una voz social que demanda ser escuchada. Un primer ejemplo es la marcha misma, la cual invierte sus propias reglas, puesto que logra situarse fuera del silencio fúnebre, dejando que las experiencias de lucha, pero también la fuerza del dolor transformen la movilización en un espacio narrativo en el que aquellos que fueron silenciados puedan ejercer también su derecho a la protesta y la denuncia.

El rol que el narrador concede a Olivia como el personaje que hace circular la palabra entre vivos, muertos y desaparecidos es esencial: primero, porque reafirma el lugar protagónico que ocupó como mujer dentro de ámbitos que en el pasado eran mayoritariamente exclusivos para los hombres (en este caso, la política y la guerrilla); segundo, porque la presencia de la joven constituye una fuerza animada del pasado que reclama una deuda histórica; y tercero, porque desde esa condición espectral, de ánima, de muerta, la protagonista labora y elabora, es decir, al exhumar los restos del pasado va tejiendo esa memoria colectiva que es la novela misma.

Anteriormente observé que la noción de pérdida sobresale por poseer un carácter contingente: es, pero podría no ser. No se trata de la pérdida como ausencia definitiva o vacío absoluto que sugiere el acontecimiento de la muerte, sino de su reverso positivo: la condición y la posibilidad de lo existente dentro de ese mismo acontecimiento, pero también más allá de éste: ahí un primer acercamiento con la utopía. A continuación ofreceré algunos ejemplos en los que observo cómo desde el imaginario guerrillero esta posibilidad de ser de la pérdida aparece animada por el impulso utópico. Veremos cómo la pérdida se orienta hacia el futuro imaginado, cómo los muertos enfocan su utopía en los anhelos de justicia, cómo los desaparecidos vuelven de la nada para dar continuidad al diálogo con la historia, cómo los restos reavivan contenidos

utópicos y sueños de esperanza, y cómo los referentes de la revolución socialista actúan casi como símbolos religiosos que refrendan la utopía en momentos de peligro y frente al vacío de la muerte.

3.3.1 Duelo y utopía de una madre imaginaria

En *The Concept of Utopia* (1990) Ruth Levitas observa la importancia que Ernst Bloch en *The Principle of Hope* (1938-47) otorga a la noción de "conciencia anticipatoria" como un aspecto constituyente de la función utópica. De acuerdo con la autora el concepto central de la utopía es el "Todavía No" (Not Yet), que a su vez integra dos aspectos: el "Todavía-no-consciente" (Not Yet Conscious) y el "Todavía-no-ha llegado-a-ser" (Not Yet Become). El primero señala un aspecto ideológico o subjetivo y el segundo un aspecto material u objetivo (87). Levitas es enfática al identificar la relación necesaria entre ambos aspectos al exponer que la utopía no sólo es "expresión del todavía-no-consciente", sino que también "se justifica en la medida en que alcanza a la posibilidad real del todavía-no-ha-llegado-a-ser". La utopía, por lo tanto, "está activamente ligada al proceso de *llegar a ser* (énfasis mío) en el mundo, como una anticipación del futuro (más que una mera compensación del presente) y, a través de su acción y propósito humano, como catalizador del futuro" (87).[84]

De manera semejante Fernando Aínsa, distingue en ambos aspectos de la conciencia anticipatoria una correlación significativa entre topologías. En el primer aspecto (Not Yet Conscious) reconoce un "topos interno" y en el segundo (Not Yet Become) un "topos externo", cuyo vínculo expresa la apertura del mundo a su posibilidad latente de transformación, es decir,

---

[84] Utopia, as the expression of the Not-Yet-Conscious, is vindicated in so far as it reaches forward to the real possibility of the Not-Yet-Become; it is thus actively bound up in the process of the world's becoming, as an anticipation of the future (rather than merely a compensation in the present) and, through its human purpose and action, as a catalyst of the future (87). Traducción mía.

"el mundo no está dado, sino que es cambiante y cambiable", está "sujeto a un 'poder devenir' aún inconcluso" (*Espacios* 131). Aínsa observa además, que entre uno y otro aspecto se desarrolla "el diálogo del hombre con su historia", es decir, el topos interno siempre se confronta con el externo poniendo en contexto la utopía sobre la base del presente (no utópico).

En este apartado me enfocaré en la categoría Not Yet Conscious (o topos interno) con el afán de trazar algunos rasgos de la conciencia anticipatoria de Olivia Ledezma sugeridos por el narrador. En este caso, observo que el narrador, a través del Not Yet Conscious elabora la conciencia de Olivia Ledezma en dos niveles: por un lado sobresale la figura del autor-maestro-varón que se atribuye la "autoridad" de recrear la conciencia emancipatoria de la joven guerrillera; mientras que en otro nivel (el mismo autor-varón a través del discurso del narrador) ejerce su autoridad para conseguir la figuración de dicho personaje como madre; es decir, el autor-varón sólo la puede figurar como madre y militante: como cuerpo materno, y como cuerpo productor de utopía. Por otra parte, observo también que en la narración la acción derivada de los modos operativos del Not Yet Conscious se traduce en un impulso utópico que requiere necesariamente de una pérdida para hacer efectiva la esperanza utópica de la protagonista. Percibo estos modos operativos en la psique de la guerrillera, sus influencias a partir de la ideología, los sueños diurnos y otros aspectos del excedente anticipante orientados a la transformación del mundo material o topos externo.

La recreación de Olivia Ledezma como madre es compleja en el sentido de que implica un deseo que requiere de una pérdida para completarse. Asimismo, se trata de una construcción imaginaria que retoma el tropo de la maternidad, mediante el cual la protagonista expresa una gran insatisfacción por el presente. Sobre esta línea causal (insatisfacción-falta de algo-pérdida) me interesa resaltar el "topos interno" o Todavía-no-consciente como el espacio dentro de la cual

toma forma el deseo de Olivia como expresión de la esperanza utópica. La voz de la guerrillera es presentada aquí como la de la madre, cuyo cuerpo debe producir vida para asegurar la continuidad del movimiento revolucionario.

En *The Principle of Hope* (1938-47) Ernst Bloch distingue en el Todavía-no-consciente al "preconsciente de lo que está por venir, el lugar de nacimiento psicológico de lo Nuevo" (116). En otras palabras, no todo lo reprimido se queda en el inconsciente sino que parte de este es "susceptible de conciencia", según Breuer citado por Freud (14:169). Esta observación hecha por Breuer es importante en el sentido de que Bloch ve en ese material "reprimido" una fuente que trabaja a favor de la formulación de las utopías como se observa en el caso de Olivia Ledezma. De súbito, este deseo de la guerrillera expresado a través del narrador se enfoca en la negación voluntaria de la maternidad convencional, la cual trae a primer plano la retórica del duelo: "Nunca podré tener un hijo. Yo sé que no existe desde mí…. Por ser mujer dije no…. mi vientre muy adentro debe ser soledad…. Lo maté y mi mente arregló su funeral, habló con él, le dijo: No vendrás…. Estuvimos de acuerdo, le dolió como hijo y a mí me dolió como madre; iguales como ninguno" (245). Asistimos al doloroso encuentro entre una madre que cierra su útero y un hijo que es pensamiento puro en estado de evanescencia. La no-maternidad de Olivia resalta por la elección que ella misma hace sobre su condición de sujeto revolucionario, pero ante todo sobre su propio cuerpo, decisión por medio de la cual comunica su desafío al orden patriarcal que concibe a la mujer como objeto sexual y reproductivo.

En el rol maternal desempeñado por Olivia es posible apreciar el modo operativo del excedente anticipante, por medio del cual recupera ciertas expresiones culturales de algunas madres mitológicas mexicanas que modelan su impulso utópico: de la Llorona, por ejemplo, conserva el dolor por la pérdida, pero se aleja del lamento y la culpa eternos por causa del

filicidio; de la Virgen de Guadalupe se opone a ser la figura materna consoladora de una raza afligida por el trauma de la conquista; de Malintzin (La Malinche) suprime la idea del cuerpo femenino, en particular del sexo, como mercancía y mancha histórica, pero comparte con ella la capacidad generadora de dar luz a una sociedad nueva, que desde un pensamiento revolucionario podría reivindicarse de la derrota también histórica frente al colonialismo y el imperialismo; de Coatlicue, finalmente, recupera y reinterpreta el arquetipo de la madre originaria que prescinde de su contraparte masculino para quedar preñada y dar luz al dios de la guerra (Huitzilopochtli), que, en este caso, se transfigura en el/la estudiante, el/la obrero(a) y el/la campesino(a) que empuñará(n) las armas para la realización de la revolución socialista: "nacerá de muchos vientres, tal vez de todos los vientres de las mujeres jóvenes que soñamos como yo … lo veo así, con los ojos grandes mirándolo todo, negándolo todo, con la certeza de cambiarlo todo a puño cerrado, corazón abierto y manos que sólo se abrirán para abrirse más para darse más" (245).

En este punto de nuestro análisis es preciso volver a Bloch, quien establece que "el Todavía-no-consciente es más fuerte en la juventud y tiene sus más altas expresiones durante los tiempos de cambio, como en el caso de las revoluciones y en las expresiones creativas (*The principle* 117). Se observa que la asociación entre juventud, maternidad y revolución hecha por Leopoldo Ayala es pertinente puesto que efectivamente, actúa como el conjunto de mecanismos que actúan dentro el "topos interno" existente en la conciencia anticipatoria de la protagonista. Otra lectura sobre este mismo pasaje tiene que ver con los sueños diurnos que el propio Bloch considera como vehículos de las utopías. Respecto a esta afirmación hecha por el filósofo alemán podemos decir que estos (los sueños diurnos) son contingentes, es decir, pueden permanecer solamente como anhelos de la vida cotidiana, pero también pueden madurar en fuertes expresiones de la conciencia anticipatoria cuando se orientan de manera positiva hacia una

dirección específica como la transformación o el deseo de un mundo mejor como se muestra en el pasaje que hemos analizado.[85]

También es importante mencionar que en dicho pasaje el duelo es la expresión de un amor de madre que no será; en otras palabras se trata de un ideologema, por medio del cual la guerrillera comunica "un sentimiento social" (*Literatura* 35) que refleja, por supuesto, su posición ideológica en correspondencia con la esperanza utópica: ser la Gran Madre Creadora, desde cuyo cuerpo nacerá el Hombre Nuevo de la revolución socialista que ha de trabajar por y para la construcción de una nueva historia. Ahí el Todavía-no-consciente que en opinión de Ruth Levitas a partir de Bloch "es la fuente del impulso utópico", la utopía en tanto "catalizadora del futuro" (*The Concept* 87).

El cuerpo femenino es un motivo que en la obra de Ayala no sólo define a la mujer guerrillera, sino que determina su impulso utópico. Quiero abrir un paréntesis aquí para responder a una objeción que veo venir, sobre todo si se piensa en el trabajo de Ileana Rodríguez, "The Masculine 'I' as Other. The Formation of the Revolutionary Couple", cuando menciona que "la mujer [en el marco de las revoluciones] continúa siendo retratada como el objeto y la realización de los deseos eróticos [del hombre] (94).[86] Es cierto que en la novela la representación de Olivia Ledezma está mediana por la mirada masculina. Sin embargo, en este pasaje no percibo una erotización de la protagonista como normalmente sucedería, advierto en

---

[85] En este sentido, Fernando Aínsa establece una diferencia sustantiva entre los sueños diurnos, que son expresiones de deseos y anhelos varios y los "sueños hacia delante", los cuales presuponen tres nociones esenciales: *Frente, Tendencia y Latencia*, por medio de las cuales se traza la ontología del "todavía-no". El *Frente* marca el punto de partida, "el ahora", el espacio por medio del cual se muestra "el pulso de la historia" (la crítica del presente) que requiere ser transformada, y el lugar donde "se gesta lo nuevo que aún no ha nacido". La *Tendencia* expresa la orientación "hacia delante" determinada por "las carencias que se busca desterrar", es la dirección hacia "el bien no realizado", y la *Latencia* es la diferencia entre el "éxito o el fracaso" de la historia, se caracteriza por estar presente "en los momentos de cambio, al final de ciertos períodos, cuando una sociedad ya está grávida de otra" (*Espacios* 135).

[86] 'Woman continues to be portrayed as the object and realization of erotic desires, "revolutionary pussy"' (94).

todo caso el anhelo de un cuerpo rebelde que ejerce su función utópica por vía de la maternidad imaginaria. En la resolución de Olivia, identifico sobre todo una convergencia significativa entre el duelo y un ethos utópico que recupera el tropo de la maternidad para poner en escena la crisis del presente y las posibilidades del futuro al visualizar cómo ella y la revolución socialista son un solo cuerpo que dará luz a una sociedad nueva, libre de contradicciones.

En el cuento "Dientes de perro" (1977) de Ramón Gil Olivo es posible apreciar la relación entre idealismo revolucionario, maternidad, duelo y cuerpo femenino erotizado. Expondré rápidamente este ejemplo: María y Manuel son dos guerrilleros urbanos que intentan huir de la ciudad de México, ya que varios de sus compañeros han sido capturados, otros han sido asesinados y algunos más están desparecidos, tal es el caso de Lupe, una compañera embarazada que fue detenida justo antes de dar a luz. Antes de cumplir con la orden de ejecutar a un camarada, de quien se sospecha es un infiltrado, Manuel acude a donde María, y ahí ambos reflexionan sobre la situación que el grupo atraviesa, sobre los camaradas caídos, y sobre el destino de Lupe y su hijo. Durante la charla tanto María como Manuel coinciden en que "el olvido era como la traición. Traición a los caídos y traición al ideal" (*Dientes* 158). Esta opinión compartida provoca una extraña reacción en la guerrillera que expresa a su camarada su deseo de quedar preñada: "Un hijo de todos ustedes. Un hijo de la organización. Será también la memoria de todos los caídos"(158). Se trata, pues, de una maternidad "colectiva", de un deseo de emancipación originado en la región del Todavía-no-consciente que cumple con varias de las condiciones propuestas por Bloch: es fuerte en la juventud, en tiempos de cambio revolucionario, es ideológico y representa a una clase que busca el ascenso: en síntesis ese deseo actúa como fuente de un impulso sexual, que como observa Bloch —y aplica para el caso de este relato—, es tan fuerte como el impulso utópico.

El encuentro sexual entre ambos camaradas está poblado de una serie de motivos provenientes del imaginario guerrillero en los que convergen el vínculo entre el amor, la militancia y el impulso utópico mencionado. Por ejemplo, la voz narrativa resalta la urgencia de sus cuerpos por dar a través de esa unión una continuidad al movimiento que está feneciendo: "Porque eran posiblemente el último vestigio y deberían reproducir sus ideales reproduciéndose también ellos mismos, y era también el amor obsesivo por la vida y para ellos la vida significaba revolución, el cambio de lo viejo por lo nuevo, de lo muerto o en agonía por lo vivo y palpitante" (159). Aquí la imagen del deseo proyecta un horizonte imaginado en el que ambos jóvenes visualizan sus propios frutos sustituyendo a la actual sociedad que es causa y víctima de su propia corrupción: "Y por ello era preciso cambiarla toda entera, echarla abajo, con cimientos y todo, y edificar una nueva, sobre otros principios, con seres no infectados, sanos y jóvenes, como ellos y los hijos que surgirían de esas uniones, como la de ahora, en esta noche, plena de vigor y esperanza" (160).

Más adelante, Manuel se dirige al sitio donde debía realizar la tarea encomendada, sin embargo es una trampa y cae herido sobre la acera. La imagen con que cierra la narración es bastante poderosa tanto en lo estético como en lo emocional, ya que en ella se condensa el momento en que acontece la extinción de la vida y dentro de éste el sujeto revolucionario que aún alcanza a hacer el duelo por todo aquello que para él representa el futuro imaginado ahora ya inalcanzable: su proyecto político, María, su hijo. Este momento adquiere mayor dramatismo cuando, aún consciente, Manuel ve frente a él a los judiciales "con sus caras de víbora y de perro", dirigiendo uno de ellos el arma hacia su persona: "Manuel cerró los ojos y una oscuridad definitiva lo fue invadiendo. Después del estallido llegó el silencio, y en medio de ese silencio, allá a lo lejos, a lo largo de las calles, sobre la ciudad, en alguna parte indefinida, escuchó el

llanto inconsolable de un niño" (165-6). Este final indica de manera contundente cómo los hijos de la guerrilla cargan a cuestas una utopía pero también un gran duelo.

En los ejemplos anteriores Lupe, María y Olivia Ledezma comparten en común que sus cuerpos son instrumentos que sirven a los propósitos de la revolución socialista; la maternidad, en este caso, está vinculada estrechamente a la lucha armada, a la construcción de una nueva sociedad (de ahí la relevancia de la noción impulso utópico) y al nacimiento del Hombre Nuevo, sin embargo, es necesario hacer algunas distinciones, tanto en el cuento como en la novela, respecto a dicha representación.

El caso de "Dientes de perro" se ajusta más a la descripción de Ileana Rodríguez (revolucionary pussy), ya que Lupe y María están relegadas a un rol secundario porque no participan en acciones armadas ni discuten con sus compañeros sobre cuestiones de táctica o política; en ellas la idea del cuerpo maternal se subordina completamente a la presencia masculina. En cambio, en *Vencer o morir*, solo es posible un cuerpo maternal (biológico) que se niega a sí mismo, que se niega a ser mujer y que, paradójicamente, se anticipa a su pérdida y la aniquila para así dar vida desde su otro [(m)other] cuerpo maternal (utópico): en ambos casos, sin embargo, se corrobora la imaginación masculina.[87]

Hasta aquí dejaré mi exposición sobre cómo el narrador desarrolla un discurso de autoafirmación en el contexto de la guerrilla, y en el que Olivia Ledezma, a partir de su pérdida simbólica, renuncia a la idea convencional de la maternidad. A continuación abordaré otros

---

[87] Es importante mencionar que la resolución de Olivia expresa un impulso sustentado en el sueño emancipador de un grupo social en rebeldía, pero también una actitud política al reconfigurar la idea de la maternidad como un cuerpo social fecundado y fecundador de la lucha desde la condición del duelo, por medio del cual prefigura una nueva generación dentro de un futuro mundo mejor: "Y mi hijo se llenó de gente y lloró por primera vez su alegría. Porque no nacerá, no habrá angustia, llora su ser feliz.… Sí, mi hijo es un pueblo que despierta y nace" (*Vencer* 246).

ejemplos que considero necesarios para la elaboración de este apartado. Conviene anticipar que en estos las acciones se desarrollan al nivel de la metadiégesis o narración en segundo grado, ya que el narrador otorga voz a otros personajes, los cuales toman a su cargo la narración de sus propias historias: Jesús Piedra Ibarra y Pablo Alvarado Barrera, así como Micaela Cabañas (que relata parte de la historia de su padre, el profesor insurgente Lucio Cabañas Barrientos) también son alentados por Olivia Ledezma a hablar sobre sus muertes y desapariciones, pero también sobre sus esperanzas. Aquí veremos cómo el duelo no sólo es el espacio que posibilita el restablecimiento de los lazos familiares y de amistad entre los deudos con sus seres queridos ausentes, sino también el resurgimiento de expresiones utópicas del pasado que insisten en dos aspectos fundamentales: la exigencia de justicia y la reformulación de la necesidad del cambio.

3.3.2 Las voces de la (in)completud

La desaparición forzada es un delito que en nuestros días continúa cobrando una gran cantidad de vidas en los países latinoamericanos, particularmente en México. Sus expresiones más remotas en el continente se hallan desde la época colonial hasta la formación de los Estados-Nación en el acto de desmembramiento de los cuerpos, luego de la tortura y ejecución de nativos rebeldes, bandidos y héroes independentistas, cuyas extremidades a menudo eran exhibidas en distintos puntos del territorio con el propósito de mostrar el poder de la Corona y de paso advertir a la población sobre las consecuencias de incurrir en delitos graves como rebeliones o actos subversivos.

Siglo y medio más tarde, durante las dictaduras militares y los gobiernos "democráticos" de mano dura, el insurgente experimenta una suerte semejante, aunque ahora ya no basta con hacer visible el cuerpo fragmentado, sino que se trata de reducir sus restos hasta su forma más extrema, es decir, se busca acabar con todo rastro del cuerpo subversivo y también borrar toda

traza de violencia. En "State of Terror in the Netherworld: Disappearance and Reburial in Argentina" (2000) Antonius C. G. M. Robben ejemplifica lo dicho anteriormente mediante una de sus hipótesis en torno a las desapariciones perpetradas por la Junta Militar Argentina entre 1976 y 1983.

> Los líderes militares argentinos creyeron … que el juicio histórico podría ser decisivo si no había ningún cuerpo para llorar, muertos para conmemorar o epitafio para leer. La desaparición de los cadáveres fue motivada por una preocupación estratégica sobre el futuro político de las fuerzas armadas. Con el tiempo las fuerzas armadas tendrían que entregar el poder a un gobierno democrático, y sabían que sin un cuerpo del delito un futuro procesamiento legal sería imposible (137). [88]

Robben describe cómo el duelo y la política se atascan generando en las familias una tensión de supresión-restitución: "No había ningún cuerpo para llorar, y el proceso de duelo se entrelazaba con sentimientos de culpa. Duelo significaba abandonar a los desaparecidos y rendirse a las condiciones creadas por la junta militar" (137-8).[89] La observación hecha por Robben en torno a la actitud asumida por los familiares de las víctimas hace evidente la imposibilidad y fracaso del duelo (que no es un duelo fallido al nivel de la melancolía). Jacques Derrida explica este fenómeno en el texto luctuoso que dedica a su colega Louis Marin, a propósito de su trabajo sobre la representación del poder, más específicamente sobre lo absoluto

---

[88] The Argentine military leaders believed furthermore that historical judgement could be decisively if there was no body to mourn, dead to commemorate, or epitaph to read. The disappearance of the corpses was motivated by a strategic concern about the political future of the armed forces. Eventually the military would have to hand power to a democratic government, and they knew that with out a corpus delicti future criminal prosecution would be impossible (137). Traducción mía.

[89] There was no body to grieve over, and the mourning process was intertwined with guilt feelings. Mourning meant abandoning the disappeared and surrendering to the conditions created by the military junta (137-8). Traducción mía.

de la fuerza del poder en las representaciones infinitas que se hace de él, como el caso del retrato del rey, por medio del cual se muestra su presencia real. Al respecto Derrida afirma lo siguiente: "para esto es la ley, la ley del duelo, y la ley de la ley, siempre de duelo, que tendría que fracasar para tener éxito. A fin de tener éxito, tendría que fracasar, fracasar bien. Tendría que fracasar bien, para esto es lo que tiene que ser, en fracasar bien. Es lo que tendría que ser. Y mientras siempre es prometido, nunca estará asegurado" (*The Work* 144).[90]

Como se observa en el caso de las familias argentinas esta "falla" sigue una trayectoria distinta: no se realiza, como expone Derrida, siguiendo a Marin, en torno a la figura del soberano que debe permanecer vivo estando ya muerto para garantizar la seguridad, la vigilancia y el buen gobierno; "la falla" tiene efecto en el pueblo que así lo demanda, por eso es que el *no* al duelo se vuelve un imperativo, porque aspira ante todo a la justicia. En ese sentido, la historia demuestra que en Argentina los procesos de la memoria no pueden ser concebidos sin el gran empuje de la sociedad, lo que les permitió luchar contra este vacío u ocultamiento, y eventualmente —como sugiere Pilar Calveiro en "Testimonio y memoria en el relato histórico" (2006) —, construir el relato histórico a partir de los testimonios organizados dentro de la memoria colectiva, tras articular de diversas maneras el pasado con un presente en el que la sociedad reclamaba con urgencia la resolución de varios aspectos fundamentales, como la recuperación de los hijos de los desaparecidos, el hallazgo de los cadáveres de sus seres queridos y la comparecencia de los responsables ante los tribunales:

---

[90] You will also understand, for this is the law, the law of mourning, and the law of the law, always in mourning, that it would have to fail in order to succeed. In order to succeed, it would well have to fail, to fail well. It would well have to fail, for this is what has to be so, in failing well. That is what would have to be. And while it is always promised, it will never be assured (*The work* 144). Traducción mía.

> Ciertamente, la sociedad toda era de alguna manera, sobreviviente y protagonista, y en ese sentido la memoria se fue construyendo como un trabajo a partir de experiencias vividas y sus diferentes interpretaciones. Sobrevivientes directos, madres y abuelas, hijos de antiguos militantes, gente que había vivido los setenta y recordaba el miedo o los alegatos al silencio, jóvenes que nacieron después de los setenta pero que venían de familias que no recordaban y querían comprender ese silencio … emprendieron este trabajo de tomar su experiencia y tratar de articularla con otras, explicarla, comprenderla (70).

Respecto al caso mexicano, el fenómeno de la desaparición ligado a los procesos de la memoria sigue otros cauces. Aunque en los años setenta el tema no es nuevo, adquiere relevancia a partir de la lucha emprendida por la señora Rosario Ibarra de Piedra a partir de desaparición de su hijo Jesús Piedra Ibarra, un joven estudiante de medicina que optó por la lucha armada al integrarse a la LC23S. Jesús fue detenido el 18 de abril de 1975 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León por miembros de la Policía Judicial del Estado y desde entonces sigue desaparecido. Durante su búsqueda doña Rosario encontró que, como ella, cientos de familias padecían el mismo trauma, aspecto que la condujo a iniciar una importante lucha a través del Comité Pro-Defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos de México ¡Eureka!.[91]

---

[91] El papel de doña Rosario Ibarra de Piedra en la historia reciente de México es imprescindible, ya que gracias a su empeño —y al de los distintos grupos conformados por los familiares de los desaparecidos desde finales de los años sesenta— logró "arrancar" una amnistía para los presos políticos al gobierno de José López Portillo, la cual derivó de una histórica huelga de hambre en la Catedral Metropolitana de México efectuada en agosto de 1978. Como parte de esta lucha, su participación fue fundamental para la creación del Frente Nacional Contra la Represión (FNCR) integrado por diversas organizaciones que lograron la liberación de las personas que permanecían desaparecidas. En el sitio del Comité ¡Eureka! se resalta la importancia de esta labor, gracias a la cual muchas de las víctimas se han atrevido a compartir sus testimonios, y con éstos información invaluable acerca de "otros desaparecidos que vieron con vida en las cárceles clandestinas" (Comité). Habría que insistir también en el hecho de que partir de su rol de madre, doña Rosario logró una agencia política semejante a aquella que las madres y abuelas de la Plaza de mayo ganaron durante la dictadura de 1976-1983 en Argentina, aun cuando los alcances de uno y otro caso han sido distintos. Para una historia del caso argentino se sugiere consultar los diversos materiales publicados por la organización Abuelas Plaza de Mayo en: https://www.abuelas.org.ar

La historia de Rosario Ibarra de Piedra es la de una lucha contra la negación: institucional respecto a la existencia de presos políticos y desaparecidos durante aquella época; política respecto a la no-voluntad de esclarecer tantas ausencias forzadas; y moral respecto al derecho a la información y el derecho al duelo. En la crónica "Diario de una huelga de hambre" incluida en *Fuerte es el silencio* (1980), Elena Poniatowska muestra este abismo burocrático en el que se encuentran atrapadas las madres de México, quienes se manifiestan en la huelga de hambre de agosto de 1978 en el atrio de la Catedral bajo un calor despiadado:

> Vistas de lejos bien podrían ser placeras regateando en el mercado. Y es triste que lo sean; están en la plaza ¿no es cierto? y regatean exigiendo al gobierno la vida, la presencia de sus hijos. Para una madre, la desaparición de un hijo significa un espanto sin tregua…. La muerte mata la esperanza, pero la desaparición es intolerable porque ni mata ni deja vivir. (Poniatowska 80)

La apreciación de Poniatowska no es exagerada, puesto que resume no solo el sufrimiento sino también el amargo e improductivo trajín de estas mujeres; asimismo, la sustitución del atrio de la Catedral por el mercado sugiere no sólo un espacio de negociación política (por aquello de que los mercados son sitios de encuentro, negociación, diálogo y equilibrio) sino también un escenario de lucha en el que las mujeres se resisten a perder la última posibilidad de recobrar a sus seres amados. En *Cementerio de papel* (2004) Fritz Glockner narra cómo, después de casi tres décadas de la huelga de hambre, esta negación de justicia alcanza todavía niveles inconcebibles. En el capítulo "La voz de los desaparecidos" relata cómo en 2001 doña Rosario recibió un documento oficial emitido por la Procuraduría General de la República en el que se citaba a veintisiete desaparecidos políticos a comparecer ante los tribunales por su propia desaparición, y que en caso de no asistir serían multados o incluso arrestados: "¿Otra vez los van

a arrestar?, ¿de nueva cuenta el uso de la fuerza pública en contra de ellos?, ¿no ya habían ejercido demasiada tortura en su contra?, ¿hasta dónde irían por ellos?, ¿por qué no los presentaban primero para que después pudieran comparecer? 'Carajo, ¡qué bello sería que comparecieran!',' exclamó Rosario (136). Más allá del absurdo, la situación plantea una carencia total de moralidad y sensibilidad por parte de las autoridades respecto a la pérdida enfrentada por las madres mexicanas; asimismo, el citatorio, más allá de la negación de justicia, es la reafirmación de la violencia política contra los afectados y sus familias, que no sólo son objeto de burla, sino que siguen siendo víctimas de una represión histórica y sistematizada, la cual es ejercida a través del aparato burocrático.

De los ejemplos ofrecidos con anterioridad me interesa rescatar la representación de doña Rosario desde los siguientes ángulos: primero, su figura en calidad de doliente; después, su actitud frente al vacío que implica la ausencia de su hijo, y finalmente, la expresión de una esperanza. En su crónica Elena Poniatowska aprovecha el *pathos* propio del ambiente religioso de la Catedral Metropolitana para transmitir el sufrimiento de las madres de los desaparecidos, incluida Rosario Ibarra, a quienes describe como "vírgenes de dolores, pietàs, agrias figuras maternas, figuras que sólo esculpen el rencor, la fatiga…" (79).

Por su parte, Fritz Glockner, a través de la mirada de sus personajes conocidos como "los cuatro fantásticos", presenta a esta luchadora social desde la intimidad del espacio doméstico, el cual ha transformado como el sitio privilegiado para la memoria en el que sobresalen numerosas fotografías de su hijo, carteles y reconocimientos en honor de su larga lucha, desde los cuales intenta sobreponerse al gran vacío que en todo momento le produce la ausencia de Jesús. Su casa, describe el narrador, "erigida está como un museo en contra del olvido … Los espacios vacíos no eran del agrado de Rosario, tal vez por ello no existía rincón sin un recuerdo, sin un

suspiro, sin un pedazo de historia" (199). En la atmósfera de aquella vivienda el vínculo entre madre e hijo está determinado por una conjura permanente en contra de todo aquello que sugiere la ausencia. El llenado de dichos espacios exhibe, por un lado, el anhelo de Doña Rosario de restituir esa pérdida, de conjurar a la muerte y al fantasma de la duda que existe en torno al paradero de su hijo y de los hijos de otras familias; y por el otro, muestra un deseo de cambio que se sostiene entre el duelo y la esperanza.

En *Vencer o morir* la guerrillera Olivia Ledezma posibilita el encuentro entre doña Rosario y su hijo Jesús, el cual sobresale por el desarrollo de un diálogo amoroso en el cual ambos reflexionan sobre el valor de la muerte a partir de la lucha revolucionaria:

> –Hijo, has venido, ¿*has dejado tu vida* o *te has dejado a ti* para venir a verme?
>
> –Nunca he dejado mi vida, ni la dejaré, como ves, *he venido conmigo* (528).[92]

Tanto la pregunta como la respuesta contienen un juego de palabras que desestabilizan la realidad convencional. Como se observa, la pregunta de doña Rosario abre otro espacio dentro de la narración: el sueño o la muerte, o en todo caso, la transposición de ambos pone en contexto el anhelo de la certidumbre y la necesidad del retorno (en forma de memoria, desde la materialidad de los restos, o en cuerpo y vida propia). Nótese que en la respuesta de Jesús Piedra resuena la persistencia de la vida frente al crimen de la desaparición, el cual está denunciando. Doña Rosario, por su parte, si bien intuye la presencia de su hijo, no logra abstenerse de pensar en *su* muerte, es decir, la muerte del militante, de ahí el origen de la inquietud que manifiesta a Jesús y que tiene que ver con la eterna pregunta sobre el acto de morir por una utopía: "¿Cómo se muere, hijo?", pregunta doña Rosario; a lo que su hijo contesta:

---

[92] Las secciones en itálicas son énfasis mío.

—Tenemos una muerte como fue nuestra vida. El hombre no hace más que devolver la vida que se le confió, es una escultura, el barro tiene que estar más vivo que la carne viva….

Por eso hay alegría y tristeza en eso de morir la muerte, arrancarse del suelo es arraigarse más en la tierra. Sí, vivir es no morir. No vivir es infeliz morir. Conciencia de muerte es muerte misma. Luchar por la vida de todos es luchar con la muerte, no contra ella (529-30).

En las palabras de Jesús Piedra es evidente el discurso utópico propio de los sueños hacia delante de la juventud en tiempos de cambio revolucionario (117), según la perspectiva de Ernst Bloch. Su vida, fincada en un deseo de transformación es concebida como una entrega necesaria a la muerte, formulación que por demás es significativa en tanto que esa "conciencia de muerte" comunica su doble significado: "vencer o morir", el éxito o el fracaso, el duelo o la utopía, la caída de lo viejo frente a lo nuevo.

Al hacer uso de la primera persona en plural, la voz de Jesús Piedra se desdobla en las otras voces que hablan por todos aquellos guerrilleros y activistas que, como él, sufrieron una suerte semejante. Asimismo, la comparación que hace entre el barro y la carne sugiere una enseñanza moral en la que la condición humana no es una cosa dada sino una virtud que se trabaja desde la experiencia de vivir por un propósito definido. Por lo tanto, no es la escultura sino el material del que ha sido hecha lo que distingue a unos de otros, de ahí entonces que el barro vivo —esa vida de militante que al final debe ser devuelta— sea fecundidad y principio creador.

Ahí el contenido utópico en la representación de Jesús Piedra, el cual está lleno de conciencia anticipatoria, ya que en la escultura (carne=barro) está contenido el diálogo entre el

espíritu y la materia, entre los deseos, en tanto actos cognitivos, y el mundo (material) que se anhela transformar, entre el ser humano y su historia (*Espacios* 131).

La emotividad del diálogo entre madre e hijo alcanza su máxima expresión al re-presentar cómo este amor maternal se extiende hacia todas las víctimas del trauma de la desaparición; ya no se trata solamente del caso de Jesús sino de todos los dolientes que a su paso dejó la represión en México, Centro y Sudamérica; es por ello que al pronunciar el nombre de Jesús Piedra, doña Rosario exige la presencia de todos esos hijos, cuyas fotografías en serie aún esperan la restitución de su dignidad: "—Seguiré diciéndote siempre, hijo mío, hijo de todo tu pueblo, en todas partes de América, Plaza de Mayo, Plaza de Tlatelolco, en mi corazón de madre, en mis palabras de mujer y en mi fuerza de combatiente; te seguiré diciendo hijo; te seguiremos diciendo" (531).

Es ilustrativa la forma en que doña Rosario comprende que el discurso utópico de la justicia y la liberación así como el ejercicio de la memoria, son la mejor manera de hacer que este hijo suyo, este hijo del pueblo sea una presencia permanente. Se trata, entre otras cosas, de una palabra combativa, cuyo pronunciamiento busca de manera incesante conjurar el mal y aliviar el dolor y la incertidumbre que produce la desaparición del activista político.

En este punto de mi análisis me interesa dejar constancia sobre por qué la conversación entre doña Rosario y su hijo Jesús es relevante: primero, porque el diálogo constituye el quiebre momentáneo del impasse —representado por Poniatowska— que para la madre de un desaparecido significa vivir entre la incertidumbre y la esperanza; segundo, porque esos actos del habla configuran el espacio que permite a la madre percibirse en el umbral del duelo, aún cuando éste jamás se cumpla, y al hijo volver a su madre en forma de ilusión, visión o pensamiento; y tercero, porque el diálogo mismo es un acto que demanda restitución, de ahí que todos los

desaparecidos se congreguen simbólicamente en torno a una sola figura materna, tal como Jesús Piedra sugiere al resaltar el rol que doña Rosario ha desempeñado a lo largo de varias décadas al ser "madre de 800 desaparecidos, madre de decenas de exiliados, madre de cientos de encadenados" (531).

Además de una conjura contra la desmemoria, el diálogo entre madre e hijo apela por una justicia respecto al pasado, pero sobre todo hacia el tiempo por venir, por eso el ruego encarecido de la madre a su hijo: "¡Jesús, mi hijo, sigue luchando conmigo! Abre brechas en el poder. Abre brechas que acaben con este tiempo de cosas terribles" (531). Diálogo onírico o imaginado, la voz de esta luchadora social expresa una doble necesidad: pensar el pensamiento de su hijo que expresa una esperanza utópica; y resolver esa gran contradicción histórica entre la política y el duelo que subyace en la figura del militante desaparecido.

3.3.3 Políticas de la amistad y movilización en el marco de la experiencia carcelaria

En otro pasaje de la novela Olivia Ledezma cede el turno al activista Pablo Alvarado, quien habla sobre su propia muerte ocurrida en el Palacio de Lecumberri, producto de una trampa que las autoridades de dicha cárcel le tendieron. En la narración este hecho es reconstruido a partir de dos fuentes principales: la primera es el testimonio de Salvador Castañeda, y la segunda, una carta escrita por los presos políticos de la crujía M, en la que expresan su sentir respecto a este crimen, y que el propio autor recicla para dar vida a la voz de Alvarado.

Desde las primeras palabras pronunciadas por Salvador Castañeda hay una actitud de duelo, la cual manifiesta la necesidad de enaltecer la memoria de sus compañeros, pero sobre todo, denunciar a través de la escritura, la injusticia de la que fueron víctimas: "Repetiré presentes a Pablo y a Florentino y un día los dejaré escritos en mi *Diario Bastardo* que entregaré

a todos, desde la ventanilla de la puerta de mi celda de castigo, con sus 10 centímetros de espesor de la madera más cruel" (401). De súbito las palabras de Castañeda trasladan al lector al Palacio Negro de Lecumberri, sitio del referente empírico donde ocurrió el asesinato.[93]

La muerte de Pablo Alvarado, ocurrida la noche del 4 de diciembre de 1971, no sólo fue un crimen planeado escrupulosamente por las autoridades, sino un verdadero acto de terror contra los presos políticos, como también es expuesto en otros dos comunicados firmados por miembros pertenecientes al MAR, CAP y otros grupos de activistas ubicados en las crujías O poniente (segundo piso) y N, los cuales tienen como fechas los días 6 y 10 de diciembre de ese mismo año.[94] En cuanto a la carta firmada por los presos políticos de la crujía M, además de una denuncia, se trata también de una expresión pública de duelo que Leopoldo Ayala retoma para devolver a Alvarado su dignidad humana y estatus como luchador social. En este ejercicio Ayala

---

[93] El testimonio de Salvador Castañeda incluido en *Vencer o morir* aparece también en libro *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)* (1991), en el que narra la forma en que bajo engaños Pablo Alvarado es conducido a la cocina general de la cárcel, donde él y otros presos comunes someterían a Manuel Arcaute Franco y Gil Cárdenas, ambos director y jefe de vigilancia en Lecumberri, con la intención de tomarlos como rehenes y luego escapar a la sierra de Guerrero para sumarse al movimiento guerrillero en esa región. Castañeda trata de disuadirlo, pero Alvarado, al intuir que no habrá otra oportunidad, decide correr el riesgo. Durante la noche, después del toque de queda, el joven activista es conducido a la muerte, como describe Castañeda al resaltar la llegada de los comandos y el escalofriante rechinido de los hierros de la cárcel que anticipan la tragedia: "'Se oye el tropel de los monos por las escaleras. Las cadenas caen. Los pasadores retroceden. Las rejas gritan y llega hasta el pasillo de nosotros, hasta mi celda, al fondo. 'Pide tiempo a la manada', discutimos con él. Es un cuatro [una trampa], le decimos. El jefe del rondín lo urge: '¡Tus compañeros te esperan allá adentro, vámonos!"' (402-3).

[94] En el comunicado firmado por los presos políticos de la crujía N, se menciona que la ejecución de Pablo Alvarado fue en represalia por el secuestro del entonces rector de la Universidad de Guerrero, Jaime Castrejón Diez, a partir del cual se exigía la liberación de varios presos políticos. Por su parte, el comunicado de los presos políticos de la crujía O (segundo piso) expone una serie de cuestionamientos sobre la versión oficial del intento de fuga de Alvarado, la cual fue ampliamente apoyada por la prensa que cubrió de falso heroísmo a las autoridades de la Cárcel Preventiva. La relevancia de ambos manuscritos radica en que, además de constituir una manifestación de duelo por la pérdida de Alvarado, también fijan una postura política respecto al flujo de la violencia del exterior al interior de Lecumberri. Por ejemplo, los presos políticos de la crujía N rechazan la práctica del terrorismo y el secuestro como métodos para lograr la liberación de presos políticos: "Declaramos desde ahora que consideramos a todo secuestro en el que se exiga (sic) el canje por presos políticos, como una reacción que perjudica la lucha del movimiento obrero y las masas … y pone en peligro las vidas de los presos políticos como rehenes de la burguesía." Mientras tanto, en el comunicado de los compañeros de la crujía O (segundo piso), además de poner en tela de juicio la credibilidad de la prensa y exhibir la impunidad de las autoridades también cuestionan de manera desafiante al propio director de la cárcel: "Después de éste (sic) certero crimen, y de la exhoneración (sic) de la culpa hecho por el procurador del D.F. Arcaute Franco ¿Es posible esperar nuevos crímenes contra otros compañeros?. AGN/F*IPS,* caja 952, exp. 1.

reelabora este documento al otorgarle un sentido literario que le permite re-presentar el ánima de Pablo Alvarado, quien de manera emotiva comparte sus pensamientos, a través de un discurso post-mortem —pronunciado no en tercera persona del singular (de los guerrilleros a Alvarado) como está registrado en el documento original, sino en primera persona singular (siendo Alvarado el emisor del discurso)—, que sobresale por su contenido utópico y por el clamor de justicia.

En la novela el discurso de Alvarado abre en tono profético: "Nuestra luz juzgará a los vivos y a los muertos, a los que ríen y a los que no descansan, porque luchan una muerte inmortal" (300). Enseguida denuncia la restricción que el gobierno ha impuesto a su familia que desea recuperar sus restos mortales, así como el temor de no volver a los suyos: "Compañeros, mi cuerpo está en el anfiteatro de la Procuraduría, y aunque Gladys, mi esposa, le dio una carta poder a Jorge Villamil, no le quieren dar mi cuerpo para velarme en mi escuela: la Prepa Popular. Sé que me sepultarán en una fosa común" (300). Más adelante, el guerrillero expone detalladamente el motivo de su tortura y asesinato, el cual se debió a sus convicciones políticas, a su "entrega a la causa de los oprimidos" y a su vocación de luchador social: "Entre los golpes que recibí, siempre irradió mi confianza en la victoria final, siempre pensé que a la fuerza sólo la vence la razón. Dondequiera que un corazón sufrió, sufrí conmovido. Ahí estuve donde quiera que un hombre padeció injusticia, supe aumentar su odio contra ella. Donde quiera que el Pueblo fue feliz, encontré la dicha" (300). Finalmente, refrenda sus ideales y manifiesta su duelo, no como un lamento sino como una actitud contestataria: "Gladys, Compañeros, estoy junto a ustedes, unido en la tristeza y en la indignación, porque soy Pablo, rojo corazón del Pueblo. ¡Por los caídos, no un minuto de silencio, sino toda una vida de entrega a la Revolución!" (300-1).

Si como sostiene Karl Mannheim en *Ideología y utopía* (1936 [1987), que: "Un estado de espíritu es utópico cuando resulta incongruente con el estado real dentro del cual ocurre" (169), se puede decir que el efecto de espectralidad recreado por Ayala acentúa la tensión entre la acción militante y la conservación del statu quo, entre el anhelo colectivo de transformación y la idea de que el orden de las cosas vigente es absoluto e inmutable. Nótese que incluso, al recapitular sus acciones como militante con y para el pueblo, se aprecia al sujeto revolucionario en movimiento, aquel que va del deseo al objeto, de lo subjetivo a lo objetivo, de la ideología a la realidad material: se trata, pues, de la acción de la función utópica, pese a que el sujeto ya está muerto.

Pero si Alvarado se pronuncia a favor de la utopía también se preocupa por el duelo. De ahí su angustia por el riesgo de no ser devuelto al seno familiar y quedar en ese limbo que es la fosa común, sin los cuidados y honores que todo ser humano merece al momento de su partida. Esta intromisión al duelo, sin embargo, trasciende incluso los límites de lo impensable, puesto que la policía política no sólo espía a los estudiantes que se movilizan para protestar por la muerte de su compañero, sino que se atreve a registrar detalladamente el acto de la sepultura, como se muestra en un documento fechado el 8 de diciembre de 1971 a las 11:50 horas, el cual muestra la convicción de las autoridades por mantener bajo vigilancia el cuerpo del joven activista:

> El cadáver del que en vida llevó el nombre de PABLO ALVARADO BARRERA … llegó al panteón San Isidro de Azcapotzalco a bordo de una camioneta fúnebre del servicio Médico Forense … siendo las 7:30 Hrs., del día de hoy el administrador de dicho panteón … recibió el cadáver procediendo a la inhumación…
>
> Se pudo saber por boca del administrador del panteón que haya recibido dos llamadas telfónicas (sic) preguntando que si ya se había enterrado al estudiante muerto, lo cual él

les ha manifestado que hasta el momento no ha habido ninguna inhumación. (AGN/F*IPS,* caja 952, exp. 1).

El caso de Pablo Alvarado es un ejemplo que sobresale por la forma en que sus restos mortales conducen a una serie de disputas en distintos niveles: entre las autoridades y los presos políticos que denuncian el crimen y la represión de la que son objeto; entre los propios presos políticos que fijan una postura respecto a las acciones de los grupos guerrilleros en activo y sus efectos al interior de la cárcel; y sobre todo, entre las instituciones públicas y los familiares que luchan por la recuperación del cuerpo y por el derecho al funeral, el cual se realiza bajo vigilancia policiaca. Para concluir este apartado, deseo hacer notar que el empleo del testimonio de Salvador Castañeda y la carta de los presos de la crujía M para recrear la aparición de Pablo Alvarado contribuye a la elaboración de una especie de collage o tapiz en tanto modalidad de escritura en el diálogo intertextual; es decir, se trata de un testimonio ficcionalizado que integra o se nutre de otros documentos testimoniales que trabajan a favor de la ficción. La técnica empleada en estos pasajes (y en la novela en general) es semejante a la utilizada por Minerva Armendáriz en *Morir de sed junto a la fuente*, no hay que olvidar que la autora echa mano de diversas fuentes y voces para elaborar un tapiz sobre su hermano y los demás militantes caídos. Finalmente, es importante enfatizar que este ejercicio de escritura resulta efectivo en el sentido de que transforma un discurso polifónico en una voz espectral, por medio de la cual la víctima de la violencia por motivos políticos logra denunciar y manifestar su esperanza utópica.

3.3.4 El espectro, el duelo y la utopía

Un tercer tema que no quisiera pasar por alto se relaciona con el hallazgo de los restos del sujeto revolucionario y su representación simbólica como espectro o fantasma, cuya aparición e iteración permite entretejer las cuestiones que surgen de la pérdida y la esperanza. En *Marx and*

Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror (2012) Bruno Bosteels percibe el movimiento estudiantil del 68 como un fantasma que asedia a la historia contemporánea de México, principalmente a las izquierdas, las cuales se hallan hundidas en la melancolía:

> Un acontecimiento, entonces, aparece como un fantasma, tanto por lo que ya no es como por lo que todavía tiene que ser. En un caso, cifra la memoria de una posibilidad aniquilada; en el otro, el destello de una promesa que quizá está a punto de hacerse realidad. Los fantasmas o espectros pueden marcar la muerte de las ideas del viejo mundo, así como también anunciar un nuevo principio de vida (160)[95]

En la observación hecha por Bosteels el acontecimiento marca el espacio de convergencia entre el duelo y la utopía: el fantasma o espectro de ese suceso, por lo tanto habita en esa zona intermedia entre la posibilidad aniquilada que ya es memoria, y la memoria que a la vez es esperanza. En el capítulo "Soy la única hija de Lucio Cabañas" la voz narrativa desarrolla esta síntesis entre duelo y utopía al evocar el restablecimiento simbólico de los lazos familiares entre el profesor Lucio Cabañas Barrientos y su hija, a partir del hallazgo de los restos mortales del líder guerrillero.[96]

---

[95] "An event, then, appears as a ghost both for what it no longer is and what it has yet to be. In one case, it ciphers the memory of an annihilated possibility; in the other, the glimpse of a promise that is perhaps on the verge of becoming real. Ghosts or phantasms can mark the death of the ideas from the old world, as well as announcing a new principle of life" (Bosteels 160). Traducción mía.

[96] La represión contra la población y la ausencia de posibilidades de participación política llevaron al profesor rural Lucio Cabañas Barrientos y a una gran cantidad de campesinos a replegarse en la sierra de Atoyac, Guerrero. Desde ahí Cabañas fundó el Partido de los Pobres (PDLP) y asumió el liderazgo de la Brigada Campesina de Ajusticiamiento (BCA) que funcionó como el brazo armado de dicho partido, el cual permaneció al margen de la institución electoral. Desde 1967 Lucio Cabañas dirigió la resistencia armada contra el gobierno local y el ejercito mexicano, que efectuó una guerra sistemática contra la Revolución pobrista. En 1974 el profesor guerrillero y ex estudiante de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa murió en combate durante un operativo que las fuerzas armadas desplegaron en la extensión de la sierra de Atoyac. Sobre el movimiento guerrillero de Lucio Cabañas se ha escrito una gran cantidad de obras que abarcan diversos géneros y disciplinas.

En la narración Micaela Cabañas relata su acercamiento a la figura de su padre desaparecido, a quien empezó a conocer cuando era una adolescente. Este apartado, que considero uno de los más significativos y conmovedores de la novela, inicia con un lamento, el cual actúa como preludio del testimonio dado por la hija del profesor insurgente: "El viento sopló la muerte, los árboles oscurecieron. ¡Ay! Gritó el grito. Que ha muerto hoy el maestro. Mi vida no puede dividirse, es unidad de meta auténtica, es culpa trágica, conflicto y sufrimiento, locura y unidad de existir" (334).

En el lamento recreado por el narrador se superponen las voces de Olivia Ledezma y de Micaela Cabañas (mo*a*ning-mo*ur*ning [énfasis mío]), si la primera voz abre el camino a la dimensión narrativa del testimonio, la segunda es el testimonio mismo que indica la herida a nivel emocional, así como la resistencia del sujeto que ha experimentado la pérdida de mantenerse unido a su ser querido ya ausente. Con Judith Butler, diré que ese lamento es el pensamiento que emerge luego de la pérdida, el cual "carga con él la fractura como la firma de su historia" (*Loss* 467-8). Ahí entonces la necesidad de padre e hija (Lucio y Micaela Cabañas) de permanecer en el pensamiento, unidos en ese dolor de la fractura que provocó la aniquilación, pero también, ambos dentro de esa "meta auténtica" que es la expresión del anhelo revolucionario, el cual también involucra un legado, como Micaela intuye, cuando a la edad de catorce años el subdirector de su escuela secundaria se acercó a ella para decirle "que admiraba mucho a mi papá", de quien "me habían dicho que había sido un guerrillero, pero nada más" (334).

Además de relatar que sus primeros dos años de vida los pasó junto con toda su familia encarcelada en el Campo Militar Número 1, Micaela Cabañas también describe el proceso de restablecimiento de los lazos afectivos con la figura paterna ausente: "En 1998, me enteré, por el

periódico, que mi abuela estaba gravemente enferma. Me fui a Atoyac. Anduve investigando, hasta que di con ella… cuando ya la estaban velando. Eso me acercó otra vez a mi familia que no había tratado" (335). Es importante hacer notar que la muerte y el duelo correspondiente trabajan en tres direcciones específicas: a favor de la cohesión familiar, hacia la recuperación del pasado (a través de la memoria y la recuperación de los restos mortales a los que se desea brindar el tratamiento que todo proceso de duelo merece), y en el refrendo de un linaje y un legado que alcanza a todo el pueblo de Atoyac: "Participé para que identificaran los restos de mi padre, por iniciativa de mis familiares y con respaldo de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH). Aporté las muestras de sangre necesarias para cotejar la información de ADN con la extraída de la osamenta enterrada en el panteón de Atoyac" (335).

De un duelo suspendido surge, como Alexander Aviña comparte en *Specters of Revolution* (2014), la reanimación de una esperanza, mediante una movilización masiva por parte de los habitantes del municipio de Atoyac de Álvarez que celebraron la vuelta del líder guerrillero: "En cierto sentido, aquellos creyentes estaban en lo correcto: los anhelos y utopías que habían alimentado la guerrilla del Partido de los Pobres (PDLP), encarnados en las memorias populares de Cabañas, demostraron estar vivos y ser inspiradores todavía" (176).[97]

Aviña resalta además, cómo esta celebración fue coronada con el depósito de los restos del guerrillero en un obelisco todavía sin terminar, hecho que provocó la cólera de la derecha conservadora aglutinada en el Partido Acción Nacional (PAN) que en ese momento gobernaba al país. El hallazgo de los restos de Lucio Cabañas, sin embargo, tuvo un efecto mucho más amplio, observa este historiador. No sólo hizo eco en la conciencia de la población, en los grupos

[97] In a way, those believers were right: the longings and utopias that had nourished the guerrilla PDLP, embodied in popular memories of Cabañas, proved to be alive and still inspirational" (176).

guerrilleros en activo como el Ejército Revolucionario del Pueblo Insurgente (ERPI) y en las Normales Rurales, sino que también dio pie para que en 2008 activistas de derechos humanos y un grupo de expertos argentinos en antropología forense, con el permiso del gobierno federal, iniciaran trabajos de excavación con el propósito de encontrar las huellas de más de cuatrocientos habitantes de Atoyac de Álvarez desaparecidos (176-7).

El escenario descrito por Aviña nos recuerda las palabras de Jacques Derrida en *Espectros de Marx* cuando ofrece el ejemplo de *Hamlet* para hacernos ver que en "un Estado corrompido, todo comienza con la aparición de un espectro"; luego nos dice que el "asedio" de este espectro es "histórico, pero no *data*, no se fecha dócilmente en la cadena de presentes" (18). Se interpreta, desde el contexto referido, que se habla de generaciones de espectros unidos por la misma causa y por la misma suerte, los cuales no sólo se niegan a desaparecer, sino que trabajan por su retorno y por devolver a su cauce lo que está disyunto.

Pero más allá del Estado corrompido y del asedio inmemorial que el espectro efectúa sobre este, merece aquí subrayar la propuesta hecha por Bosteels en el capítulo que dedica a la melancolía de la izquierda, donde propone leer al "espectro o fantasma como el punto de partida para una figura subjetiva de las políticas de la emancipación". De acuerdo con este autor, al hacer esta lectura es importante "pensar la política desde dentro", subjetivamente, desde los lugares menos sospechados en los que puede aparecer, incluyendo el arte y la poesía, muchos de estos considerados marginales o irrelevantes desde un punto de vista externo o institucional" (164).[98] Diré a partir de la tesis mencionada que el hallazgo de los restos del guerrillero no sólo posibilitó el retorno del espectro o fantasma sino que abrió otro espacio de acción para la

[98] "When we think politics from within –that is, subjectively– it can appear in the least suspected of places, including in art and poetry, many of them considered marginal or unimportant from an external or institutional point of view" (164).

política: uno que se situó en ese momento fuera del orden institucional, y dentro de un espacio más creativo y entrañable en el que la comunidad y las familias dolientes registraron, interpretaron y canalizaron sus experiencias de duelo y utopía.

3.3.5 Muerte y conjura: del romanticismo revolucionario a la religiosidad popular

Hacia el final de la novela, en el capítulo "Muerte a dos", Leopoldo Ayala recrea el suicidio cometido por Olivia (Mariana) y su compañero Ángel Delgado Sarmiento, mientras son asediados por el ejército y la policía. Aquí la pareja consolida su unión mediante un contrato de amor y muerte que queda enmarcado por la iconografía revolucionaria, se trata, pues, del culto al Che Guevara, cuya imagen figura como el recurso eficaz contra el mal y como el sagrado acompañante de las almas de los guerrilleros durante su peregrinar hacia el otro mundo. Aquí Olivia recuerda su devoción al Che Guevara producto de una transferencia generacional que sustituye a la fe de la cultura dominante: "Mi papá me decía: 'Llévate al Che, pasa el cuarto con él, *él te va a proteger*' y yo agarraba al Che,… y yo decía: *el Che viene conmigo, cuál miedo*…." (576).[99]

En *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European cultural History* (1995) Jay Winter ofrece un interesante estudio en el que expone la evolución del arte gráfico durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX en Europa, a partir de la explotación del arte popular religioso. El autor explica que la producción masiva de imágenes religiosas creó un gran mercado que además de impulsar la devoción popular se ajustó a los tiempos de guerra, encontrando en los temas político y bélico sus más importantes campos de desarrollo, tanto en lo artístico y económico, pero también en la creación de imaginarios: "La fusión entre lo secular y

[99] Las secciones en itálicas es énfasis mío.

lo sagrado no era sólo una cuestión de ideas e imágenes. También era una cuestión de producción cultural.… De esos carteles, vendidos en toda Europa, podemos vislumbrar algunas de las fuentes de las imágenes populares de la guerra en el siglo XIX, nociones que dieron vida renovada durante la Gran Guerra" (122).[100] En esas imágenes-fuerza en las que Winter identifica una mezcla de "religiosidad y romanticismo secular" (125), la guerra, y con ésta, la muerte y el duelo por los seres queridos se convirtieron en temas que desde el imaginario adquirieron nuevos sentidos.

En la novela de Leopoldo Ayala la medalla del Comandante Guevara es un motivo que no está lejos de la realidad descrita por Winter, ya que en medio de esa guerra clandestina y al borde de la muerte, la joven Ledezma reafirma sus más altas motivaciones en aquel rostro del Che, que es por excelencia, el modelo ideológico y cultural de su tiempo.[101] Entre un romanticismo revolucionario y una religiosidad de corte marxista, esa imagen es relevante, porque gracias a ella el suicidio es más heroico y menos perturbador: "Voy a atravesar por primera vez el cuarto oscuro sin la medalla del Che en la mano, *ahora el Che viene conmigo adentro*, más adentro de la mano, más adentro de los dedos, *tengo su estrella en la frente y voy* (577).[102]

La expresión "atravesar el cuarto oscuro", además de ser una ironía que marca el punto irreversible de la muerte, es también el acto temerario, el cruce de ese umbral por parte de ambos jóvenes que, asistidos por Guevara, lanzan con frenesí la arenga: "*Patria o muerte*", la cual alude a una liberación que va mucho más allá de lo político, para después tirar del gatillo e inmolarse

---

[100] The elision between the secular and sacred was not only a matter of ideas and images. It was also a matter of cultural production.… From these posters, sold throughout Europe, we can glimpse some of the sources of popular images of war in the Nineteenth Century, notions which were given renewed life during the Great War (Winter 122).
[101] *Chevolution* de Trisha Ziff es un trabajo cinematográfico que logra mostrar detalladamente el impacto cultural y comercial, que a lo largo de la historia sigue teniendo la imagen que Alberto Korda tomó sobre Ernesto Che Guevara, precisamente en un momento de duelo nacional en Cuba.
[102] Las secciones en itálicas son énfasis mío.

ellos mismos, evitando así la tortura, y quizá, la desaparición de sus cuerpos. La imagen que Ayala ofrece es original, dado que logra captar la actividad del sensorio humano en el momento preciso que sus vidas se desvanecen; este recurso le permite además, equilibrar la faz oscura del suicidio a partir de una iluminación casi religiosa del espíritu de Olivia que, de algún modo, triunfa al lograr la fuga: "Duele … Los disparos dejaron de sonar en todas partes. No en mi cuerpo pensamiento tieso. Siempre uno escapa, se salva" (579).

Lo dicho hasta aquí nos ha permitido comprobar que el duelo y la utopía, lejos oponerse, son nociones universales que pueden dialogar.[103] En *Vencer o morir* el duelo se relaciona con la función utópica de manera positiva para reforzar la formulación de lo que en el presente no-es, pero que en el futuro puede llegar-a-ser. En el caso de Olivia Ledezma hemos constatado cómo la pérdida simbólica de su hijo y el respectivo duelo derivan en *ethos* utópico que pone al centro del debate dos cuestiones fundamentales: su inconformidad con "ser mujer" en el marco de una sociedad patriarcal y su papel como guerrillera en tanto sujeto de la esperanza en acción.

En el diálogo imaginario entre doña Rosario Ibarra de Piedra y su hijo Jesús el duelo y la utopía producen un efecto reflexivo, especular. El pensamiento utópico de Jesús avanza por un derrotero, mientras que el duelo, que en este caso corresponde a doña Rosario, es contingente, y por lo tanto, una acción suspendida que todavía-no-es, pero que puede llegar a ser. Conviene señalar además, tomando prestada la expresión de Louis Marin[104], que en la novela "se presenta

---

[103] Arturo Andrés Roig nos advierte, sin embargo, no perder de vista que "no hay, pues, una muerte de la función utópica. Pero sí hay una muerte de las utopías, en cuanto que son siempre acabadamente expresión de una situación social concreta cambiante.… Se trata de una permanente muerte y resurrección de las utopías, sostenidas en su ser por el ejercicio de la función utópica" ("La experiencia" 46). La observación hecha por Roig es pertinente porque de nuevo posiciona al sujeto de la utopía frente el ámbito del duelo, el cual no siempre opera de manera negativa cuando por alguna razón el futuro imaginado no se concreta.

[104] Marin, Louis. "Poder, representación, imagen". *Prismas. Revista de historia intelectual*. (13):2009. 135-53.

a quien está ausente y se le urge a comparecer" para que dé testimonio, exija justicia y reanime la función de la utopía que lo impulsó a la acción.

En el pasaje correspondiente al asesinato de Pablo Alvarado, su re-aparición alude a una voz social en duelo. Su espectro, por lo tanto, es la "incongruencia", en términos de Mannheim, que deviene utópica frente al orden existente que está mal. El duelo colectivo por parte de familiares y amigos, así como el propio espectro del guerrillero son subversivos, no sólo porque denuncian, sino porque, de nuevo re-posicionan en el horizonte aquello que aún-no-es ("el bien no realizado"), y que quiere llegar-a-ser en el futuro imaginado.

En cuanto al hallazgo de los restos del guerrillero Lucio Cabañas Barrientos, el duelo (porque aun cuando sus restos no habían sido hallados se tenía la certeza de su muerte) y la utopía convergen y se dan la mano. En otras palabras, la posibilidad aniquilada se transforma en memoria de esperanza. Es así que el retorno simbólico de Lucio Cabañas abre otro espacio de acción para la política, un espacio creativo y entrañable en el que la familia, la comunidad y el artista participan en la elaboración del duelo, pero sobre todo en la reanimación de la utopía.

Un aspecto que no se puede dejar de lado es la observación que Rita De Grandis ofrece acerca del "giro subjetivo", el cual viene a ser una alternativa o respuesta a lo que entonces se conoció como "giro lingüístico", es decir, el giro hacia la filosofía del lenguaje. A partir del pensamiento de Hugo Vezzetti en *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (2002) y de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), De Grandis expone a partir de ambos autores que el giro subjetivo tuvo un efecto significativo en las ciencias sociales y en el pensamiento filosófico, a partir de la popularidad de los estudios de la memoria y el trauma enraizados en los sucesos de Auschwitz. Su impacto se dejó ver en la transición que siguió la figura del desaparecido en Argentina.

Durante las décadas del setenta y el ochenta del siglo pasado, éste experimentó el desvanecimiento de su filiación política quedando solamente su imagen como víctima en los procesos judiciales, sin embargo a mediados de los noventa su figura resurge como la del militante desaparecido, cobrando así una importancia capital y recuperando en la arena de la política y los derechos humanos el sitio que se le había negado. Respecto al caso mexicano se pueden trazar varios episodios que en la historia reciente han propiciado un giro semejante: la huelga de las madres de México en 1978, la irrupción del EZLN el 1 de enero de 1994, el triunfo de la oposición y la derrota del PRI en las elecciones del 2000, y "la apertura" de los archivos de la DFS, la DGIPS y SEDENA, entre otros.

Deseo cerrar este apartado enfatizando la importancia que Ayala otorga a la marcha que conmemora el 40 aniversario del movimiento estudiantil del 68 como el espacio en el que se produce el testimonio de las luchas populares en México, siendo la guerrillera Olivia Ledezma el sujeto de la utopía que hace circular la palabra. En este sentido, la novela podría ser considerada un gran compendio del excedente anticipante de una época (el marxismo como ideología, el guerrillero como arquetipo, el Hombre Nuevo, la Nueva Sociedad y el Nuevo Mundo como ideales, la marcha como una alegoría de la historia que no tiene fin, Olivia Ledezma, la mujer, como el símbolo de la lucha) que hace del duelo una de sus más importantes vías para la liberación.

3.4 El MAR

El Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) surge a mediados de los años sesenta como el proyecto político-militar de un grupo de estudiantes mexicanos que se conocieron en la Universidad de la Amistad de los Pueblos Patricio Lumumba en Moscú, gracias al intercambio cultural que existía entre México y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Entre

1965 y 1968 los estudiantes intercambiaron opiniones mediante la celebración de círculos de estudio que realizaban de manera clandestina y tras analizar la situación del país llegaron a la conclusión de que en México una nueva revolución era imperativa, y que el país no podía permanecer indiferente al proceso revolucionario internacional. De este modo, se dieron a la tarea de hallar una nación que apoyara sus intereses revolucionarios, siendo la República Democrática de Corea el país que aceptó ayudar al grupo de guerrilleros mexicanos, ofreciéndoles adiestramiento militar. En su obra titulada *En las profundidades de MAR* (2003) Fernando Pineda Ochoa, ex guerrillero del MAR, describe la disposición de los camaradas norcoreanos con sus pares mexicanos:

> Aplicando una fórmula sencilla, apuntaban: nosotros les trasmitimos nuestra experiencia y ustedes asimilen para su provecho lo que crean conveniente, lo factible de aplicar en el terreno de la acción. Ustedes deben conocer los problemas del país de origen y, evidentemente, iniciarán y culminarán junto al pueblo y otros combatientes la utopía renovadora (Pineda 49).

La anécdota de Pineda Ochoa llama la atención por la manera en que, desde el internacionalismo, se motiva a los jóvenes mexicanos a actuar desde la base positiva de la función utópica, particularmente desde la educación del deseo —por tomar prestada esta expresión de Ruth Levitas en *The Concept of Utopia* a partir de sus comentarios sobre la obra narrativa de William Morris— orientado a la transformación y al cambio social. En este caso, sobresale el hecho de que los camaradas norcoreanos apoyan a sus pares mexicanos brindándoles los conocimientos necesarios en teoría política y en el aspecto militar para iniciar su proyecto revolucionario, pero sin imponerles un modelo o programa seguir estrictamente. La recomendación de los instructores norcoreanos a los estudiantes mexicanos parece ser muy clara

en sentido de que el punto de partida de toda utopía es el profundo conocimiento de la realidad o del presente que se desea transformar.

A finales de 1968 el grupo inició actividades de reclutamiento en México, logrando reunir en diferentes etapas un total de cincuenta y tres militantes que viajaron en tres bloques hacia Corea del Norte. Verónica Oikión Solano, quien ha realizado una de las investigaciones más abundantes en torno al MAR, expone que sus integrantes pertenecían a diversas organizaciones de izquierda de la época y provenían de diversas partes del país; aunque sobresalían dos bloques: uno proveniente de Chihuahua y demás estados del norte, y el otro del estado de Michoacán, en su mayoría compuesto por estudiantes de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo que fue el semillero del MAR.[105]

Fernando Pineda Ochoa relata que a inicios de 1969 partió el primer grupo integrado por diez camaradas, cuya estancia duró seis meses; el segundo grupo compuesto por diecisiete personas se trasladó al país asiático a mediados de ese mismo año cubriendo una estancia de once meses, y finalmente, viajó un tercero integrado por veintiséis personas más. Todos los jóvenes reclutados partieron desde la ciudad de México rumbo a Europa, llegando primero a Francia como turistas, y después se trasladaron a la República Democrática de Alemania, donde recibieron pasaportes falsos que los acreditaban como ciudadanos norcoreanos para después viajar a Moscú y de ahí a Pyonyang.

Entre agosto y septiembre de 1970 los guerrilleros volvieron a México. La organización se extendió de manera clandestina en el país, estableciéndose en diversas casas de seguridad que

---

[105] Para un estudio detallado del MAR consultar: Verónica Oikión Solano, "El Movimiento de Acción Revolucionaria. Una historia de radicalización política" en *Movimientos*. Vol. 2. pp. 417-60.; Pineda Ochoa, Fernando. *En las profundidades del MAR (El oro no llegó de Moscú)*, y *La negación del número (La guerrilla en México, 1965-1996: una aproximación crítica)* de Salvador Castañeda, en particular, el capítulo: "El Movimiento de Acción Revolucionaria".

servían como centros de operación-escuela; sin embargo, el 16 de febrero de 1971 nueve de sus integrantes cayeron en manos de la policía en el estado de Veracruz, y más adelante, otros diez camaradas fueron detenidos en el Distrito Federal, Acapulco y Pachuca. La captura de los guerrilleros resultó un duro golpe para la organización tanto en lo moral como en lo estructural (Oikión y García, *Movimientos* 2: 443-5).

De acuerdo con Oikión Solano, a partir de ese momento el MAR entró en un periodo de transformación al fusionarse en medio de una gran polémica con otra organización: de la unión entre los miembros restantes del MAR y el Movimiento 23 de Septiembre (antes Grupo Popular Guerrillero Arturo Gámiz) surgió el MAR-23, que a su vez buscó unirse al Partido de los Pobres (PDLP) encabezado por el profesor Lucio Cabañas Barrientos en el estado de Guerrero. Posteriormente, algunos miembros del MAR 23 y los Procesos dan origen a La Partidaria que derivará más tarde en la Liga Comunista 23 de Septiembre (LC23S), la cual aglutinará a diversas organizaciones como Los Guajiros, Lacandones, Enfermos de Sinaloa y el Frente de Estudiantil Revolucionario (FER), entre otros; hacia finales de los ochenta la organización experimenta su última etapa en la que se identifica como MAR-9 (*Movimientos* 2: 447-57).

Salvador Castañeda Álvarez fue cofundador del MAR y pertenece a la primera generación de guerrilleros mexicanos que recibió instrucción en Corea del Norte. Sus novelas *¿Por qué no dijiste todo?* y *La patria celestial* (que abordo en el cuarto capítulo) forman parte del presente estudio.

3.5 *¿Por qué no dijiste todo?* Las claves de la novela

La producción narrativa y ensayística de Salvador Castañeda no es numerosa, sin embargo es quizá, una de las más influyentes y críticas que existe en torno a los movimientos armados en México de las décadas del sesenta y setenta del siglo XX. Respecto a su primera

novela: *¿Por qué no dijiste todo?,* la crítica ha dedicado gran atención ubicando el tema carcelario y la experiencia de la guerrilla como sus dos grandes ejes. Antes de entrar de lleno al análisis de dicha novela, haré un rodeo a fin de situar la obra de Salvador Castañeda desde el aporte hecho por varias investigadoras que han analizado su trabajo narrativo.

En "Tres novelas de la guerrilla en México" (2004)[106] Edith Negrín remarca dos condiciones esenciales acerca de esta narrativa. Primero, que la novelística de la guerrilla, fundamentada en la realidad, tiene también su dosis de ficción; y segundo, que el autor, en este caso, Salvador Castañeda, escribe desde la "óptica del guerrillero" (*Pensamiento* 240), es decir, desde la urgencia de relatar sus experiencias como militante y como preso político. Al enfatizar "la urgencia de narrar" como una de las características esenciales de estas narrativas, Negrín alude directamente al testimonio, el cual es el género privilegiado en los tiempos de la postdictadura latinoamericana, a partir del cual ha sido posible relatar el horror experimentado por la disidencia política bajo este régimen. Si bien, se aclaró anteriormente, el caso de México no responde a una dictadura sino al dominio de un partido político, se reconoce que el trabajo de Salvador Castañeda corresponde a una ficción que tiene como base el testimonio directo de dicha experiencia. Otro aspecto de gran importancia que Negrín identifica en este trabajo del escritor coahuilense es la intención realista del texto, fundamentada principalmente en la "referencia extratextual", es decir, "se ubica en el contexto de la preocupación por la historia y la denuncia social que se reafirma en la literatura mexicana después del movimiento estudiantil de 1968" (240). Dentro de este mismo escenario, Negrín también expone que en el binomio insurrección-

---

[106] Las tres novelas que Edith Negrín analiza en este trabajo son: *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) de Salvador Castañeda, *Memoria de la guerra de los justos* (1996) de Gustavo Hirales, y *Guerra en el paraíso* (1992) de Carlos Montemayor. En este apartado me abocaré solamente en los comentarios que la autora ofrece en torno a la obra de Salvador Castañeda.

represión "el denominador común es la reseña de la violencia" (259), la cual se aprecia con crudeza a partir del asfixiante universo carcelario y el deterioro progresivo de los guerrilleros, tanto de sus mentes como de sus cuerpos, así como de "toda noción de la solidaridad" (244).

En *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)* Aurelia de Gómez Unamuno aborda *¿Por qué no dijiste todo?* tomando en cuenta la producción del texto desde un espacio marginal, en este caso, la cárcel. La autora reconoce "una fuerte matriz testimonial" en esta novela, cuyo autor, en tanto sujeto marginal, logró presentarla bajo la categoría de "creación literaria" (96) y no como un testimonio en su forma tradicional debido a la censura.

Gómez Unamuno hace notar que la condición marginal del productor del texto tiene su raíz en el estigma "de transgresión del orden social" que sobre él han impuesto las autoridades y la sociedad (75-6). Sin embargo, esta marginalidad alcanza su máxima expresión a partir de la experiencia carcelaria que opera en el guerrillero-preso político en dos sentidos específicos: por un lado es despojado de "su identidad y capacidad de autodefinición"; y el por otro, es víctima de "un proceso de vaciamiento" y "reducción a cuerpo puro" o "cuerpo de violencia" (146). Es dentro de ese espacio que Salvador Castañeda elaboró su escritura, la cual, a decir de Unamuno, propone la reconstrucción del discurso e identidad del sujeto.

En este esfuerzo por parte del autor, Unamuno distingue una meta-narrativa, un ejercicio de autorreferencialidad que pone en contexto la reflexión sobre la escritura y construcción del texto (97) en las condiciones de la experiencia límite del encierro. En este sentido, la autora valora el verdadero alcance de estas narrativas al observar en ellas "la intrusión e inscripción de elementos bastardos y marginales" dentro del gran edificio hegemónico (aquel que alberga la alta literatura, la identidad nacional vía el relato oficial y la modernidad según la versión de la

revolución institucionalizada), los cuales evidencian el fracaso del llamado "milagro mexicano" (118).

En *Con las armas de la ficción* (2012) Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada advierten una cohesión significativa entre *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) y *La patria celestial* (1992), también de Salvador Castañeda. Las autoras abordan estos trabajos a partir del análisis de una diversidad de "temas descriptivos" (199) [107] que ambos relatos comparten. En cuanto al aspecto formal, por ejemplo, sostienen que la estructura fragmentaria de la narración se traduce en *densidad* (199), es decir, hay una concentración importante de información (extratextual) en los relatos breves y autónomos que integran la novela.[108] De ahí que ambas autoras observen que esta (densidad) "imposibilita explicitar la trama, obligando al lector a imaginarla por la vía de interconectar lógicamente personajes y acontecimientos" (199).

Sobre esta naturaleza fragmentaria de *¿Por qué no dijiste todo?* Cabrera y Estrada también enfatizan la existencia de "toda una concepción de los límites de los saberes de la guerrilla que uno de sus integrantes puede dar a conocer a los lectores" (200). En este sentido, coinciden con Edith Negrín y Aurora de Gómez Unamuno en que el título de la obra insinúa las fronteras entre lo decible y lo que no puede ni debe ser dicho. Asimismo, (Cabrera y Estrada) hacen notar que los recuerdos (distinguidos también por su fragmentariedad) son los principales contenidos de la narración; estos aparecen distribuidos en los temas descriptivos mencionados, a

---

[107] Los temas descriptivos que ambas autoras analizan son: planeación de estrategias y de tácticas en la clandestinidad, prácticas militares, anécdotas de encuentros con campesinos, captura, convivencia conflictiva con policías, torturadores y carceleros; incertidumbre, paranoia, desfogues de erotismo contenido, tortura psicológica (incluye la amenaza de desaparición) y física especial para ex guerrilleros; origen rural miserable y marcado por la violencia intrafamiliar de estos, y en general la lumpenización y transformación en sentido negativo de la prisión (199).

[108] Para efectos de esta introducción me referiré solamente a *¿Por qué no dijiste todo?*

la vez que permiten, por vía de un narrador-personaje, conocer su propia subjetividad y la de sus demás camaradas incluidos en el relato.

La "insubordinación" (203) y "burla" (204) hacia los ideologemas por parte de los personajes, la crítica a la fe y al mesianismo religiosos como proyecciones de "la esperanza de los guerrilleros" (207), y la crítica y autocrítica hecha por el narrador "sin caer en el anticomunismo ni en la abjuración" (213) son algunas de las ponderaciones más sobresalientes hechas por Cabrera y Estrada acerca de *¿Por qué no dijiste todo?* Un detalle que merece ser mencionado es que estas autoras sí reconocen la presencia del duelo en la obra de Salvador Castañeda, principalmente en el análisis de su novela *El de ayer es Él* (1996) a partir de una serie de alegorías que sugieren un "duelo irresuelto" por los traumas de la derrota y la prisión (221).

En el caso del presente análisis mi enfoque se orienta hacia el duelo y sus posibles enlaces con la utopía. Mi argumento es que en *¿Por qué no dijiste todo?* la muerte de la utopía tiene un efecto profundo y devastador en el cuerpo y en la psique de los guerrilleros, como bien observa Negrín. Mi hipótesis establece que en la reducción de la esperanza y en el freno a todo impulso utópico, se localiza el duelo de los personajes, siendo precisamente el cuerpo y el recuerdo sus principales vías de expresión. El acto de escribir, por supuesto, constituye la tercera, y la más importante vía que es necesario considerar en este análisis; en este caso, sostengo que la escritura es una ejercicio que permite al protagonista volver la mirada hacia el cadáver de la experiencia guerrillera (lo póstumo) para contemplar sus propios despojos, aunque también sugiere un acto de liberación de aquello que desea narrar. Ahí entonces la convergencia entre el duelo y la función utópica, y su posible relación con el arte de la palabra.

3.6 El duelo y la utopía desde sitios de exclusión y resistencia

En *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)* (1991), obra posterior a *¿Por qué no dijiste todo?* (1980), Salvador Castañeda habla sobre el origen de las notas que integran dicha obra. En "Advertencias al lector", el escritor mexicano resalta que el contenido de este trabajo corresponde a una séptima parte del tiempo que él y sus compañeros estuvieron en prisión, y que la mayoría de esas notas tuvieron que ser escondidas durante cinco años y medio debido a los operativos y saqueos efectuados por las fuerzas represivas del Estado. Castañeda enfatiza, además, que debido a su traslado a diferentes reclusorios, tuvo que encargar varios de sus cuadernillos a compañeros presos del fuero común, los cuales ya no logró recuperar. A modo de reflexión, el autor comparte lo siguiente:

> De todo esto (visto hasta ahora) *la pérdida más sensible* (énfasis mío) es una gran parte de lo sucedido en Lecumberri.… En la cárcel el espacio se reduce al máximo (¿o al mínimo?) como castigo.… La incidencia de tal encajonamiento opera sobre el individuo cambios notables que lo obligan a cerrarse también, como si en realidad se adaptara al monstruo que puede devorarlo. La soledad escondida y el espacio oscuro resultaron el marco para hacer estas anotaciones que son la bitácora del reptar del tiempo sobre nuestra conciencia (*Los diques* 9).

Este registro sobre la vida cotidiana del guerrillero en prisión publicado once años después de su primer trabajo narrativo (*¿Por qué no dijiste todo?*) hace evidente una copertenencia entre ambos textos, particularmente en la gran proximidad que guardan entre sí el personaje principal de la novela (Joaquín) y el autor del diario (Castañeda) como sujetos en resistencia —tanto en el plano de la ficción como en el de la realidad— y como productores de conocimiento, en este

caso, una obra narrativa y un documento testimonial en forma de diario desde un espacio caracterizado por la administración del individuo a partir de la violencia.[109]

Quise citar estas "Advertencias al lector" de *Los diques del tiempo* por dos razones principales: porque en sus líneas percibo una suerte de síntesis de *¿Por qué no dijiste todo?*, y porque aquella mención a "la pérdida" hecha por el autor se ajusta perfectamente al presente narrativo de la novela, que como a continuación se verá, alude a los duelos individuales y colectivos originados por el fenecer de la utopía y la pérdida de la libertad.

En *¿Por qué no dijiste todo?* el proceso de creación de la novela comienza en el momento en que *El Niñodios, El Ejidatario, El Santo Niño de Atocha, El Cananeo, El Changungas, Perkins* y Joaquín-*Jaime* van a ser liberados, luego de haber pasado nueve años en la cárcel debido a su actividad guerrillera.[110] Joaquín, quien actúa como narrador-personaje, ofrece algunas claves importantes, marcando así el rumbo que habrá de seguir el relato. Un detalle importante es la descripción que Joaquín hace de sí mismo mediante el uso de la tercera persona singular, por lo que le vemos aferrarse a una bolsa de plástico dentro de la que lleva una libreta que contiene las notas que registró durante esos años en prisión y que, imagina, serán la materia prima de una novela que él mismo escribirá, y cuyos personajes serán sus propios camaradas y algunos presos comunes. Esta información despierta de inmediato la intriga acerca de esas notas, a la vez que anticipa a su portador (Joaquín) como el narrador-personaje de una historia en la que

---

[109] En una entrevista publicada en el semanario *Proceso*, Salvador Castañeda comparte lo siguiente: "*¿Por qué no dijiste todo?* no era una novela,… eran notas que escribía en hojas de papel debajo de lo que veía, lo que pasaba en la cárcel, las continuas visitas de la Federal de Seguridad y la Brigada Blanca…. Durante ese tiempo leí toda la obra de Revueltas para formar aquellos cuentos en novela". Lo que más le gusto fue *Los errores*: "Hice tres intentos pero era imposible seguir la misma estructura porque él manejaba más personajes". En Morales, Sonia. "Salvador Castañeda: de la lucha armada a la novela". *Proceso* (231): 4 de abril de 1981. Web. 23 de marzo de 2016.
[110] Cabrera y Estrada hacen notar que los hechos ahí representados abarcan de 1971, año en que los camaradas fueron detenidos hasta 1977 (*Con las armas* 197).

se traslapan dos niveles espacio-temporales: el presente, es decir el momento previo a la libertad, y el pasado recreado a través de los fragmentos registrados en esas notas, los cuales suponen la imaginación de la novela, el anhelo de su escritura.

Lo anterior quiere decir que la base de la narración, como Gómez Unamuno lo ha señalado ya, es testimonial, pero deviene en una ficción que se sostiene a partir de dos aspectos: el anhelo, expresado mediante el acto de imaginar el proceso de creación de la novela, y el silencio, esto es, el acto de callar, o decir, pero sin desvelar lo que no puede ni debe ser dicho. Diré con Gerard Genette, a partir de sus reflexiones sobre acerca de lo verosímil y los juegos de lo posible en el texto literario que hay una suerte "inclusión-exclusión", a partir de la "preterición" (*Lo verosímil* 44), que es, la omisión u olvido intencionado. Precisamente Unamuno, Cabrera y Estrada enfatizan la importancia de que en la narración Joaquín jamás nos dice los nombres reales de los camaradas, aunque, nos permite saber que todos pertenecen al mismo grupo guerrillero, cuyo nombre jamás es mencionado.

Para el propósito de este análisis diré que el primero de estos aspectos (el anhelo) posiciona a la novela como objeto de la esperanza, es decir, como una expresión de la utopía, por todo lo que su contenido involucra. En el segundo caso, Cabrera y Estrada demuestran que este silencio se relaciona con los códigos de la clandestinidad, a lo cual yo añadiré que en el decir y callar se acentúa la tensión propia del trabajo del duelo, es decir, el proceso (elaborativo) más no su resultado final. De ahí que lo no-dicho en tanto expresión de lo inacabado figure como una condición esencial en la novela.

Cabe añadir que en cuanto a los pensamientos, las acciones de los personajes y los ambientes en los que estos se desarrollan, Joaquín tiene una perspectiva casi total. Esta visión "panóptica" —que alude directamente al modelo disciplinario creado por Jeremy Bentham—

resulta un aspecto figurativo del Palacio Negro de Lecumberri, haciendo visibles las entrañas de ese sitio de represión donde los guerrilleros cumplieron parte de su condena, aunque también recrea momentos en el Reclusorio Norte y en la Penitenciaría de Santa Martha donde también fueron trasladados.

Si bien lo carcelario es el tema central de la novela, ésta no se cierra a otras convergencias temáticas, como el caso del duelo y la utopía que ahí se articulan. Un primer acercamiento al duelo nos permite visualizar a los guerrilleros como sobrevivientes de una comunidad desmembrada. En este caso, las notas constituyen esa base (testimonial) sobre la cual Joaquín va construyendo (imaginariamente) la ficción en la que muestra el estado en que se encuentran las partes de esa unidad social tras haber experimentado un intercambio violento con las fuerzas represoras del Estado. De ahí la gran preocupación de Joaquín por conservar celosamente esas notas y hacer que éstas logren cruzar la última frontera del espacio carcelario, con el fin de que esos fragmentos de la memoria se transformen en un producto artístico: "Joaquín quiere escribir, siempre ha querido hacerlo, y la libreta en la bolsa es muy importante para este propósito. Novela es en lo que piensa. Una novela con todo lo vivido en la cárcel y antes de llegar a ella. *Una novela que sea verdadera* (énfasis mío), que quien la lea pueda vivir las mismas situaciones que ellos" (18-9).

Esta categorización hecha por Joaquín nos obliga a detenernos un momento para reflexionar acerca de la complejidad de su proyecto narrativo. El testimonio, en este caso, no sólo nutre el impulso creador de Joaquín y lo orienta hacia los terrenos de la ficción, sino que es

el protorrelato que se transformará en novela.[111] El proceso resulta todavía más complejo si se piensa que el texto (las notas de Joaquín) es análogo al campo extratextual en que se amalgaman los discursos histórico e ideológico. Esta amalgama formada de ambos discursos, además de que otorga un efecto de lo "verdadero" en la ficción (que Joaquín crea sobre la marcha), resalta su orientación hacia un realismo crítico que pone atención a los procesos de transformación de la materia (en lo exterior y lo interior) y a los nuevos ciclos y trayectorias que de esa dinámica se derivan.[112] Como escritura elaborada en condiciones de reclusión —por motivos políticos—, el proyecto de Joaquín no puede prescindir de ese proceso de transformación y movimiento, por lo que su mayor crítica la dirige hacia la represión y el silenciamiento, aun cuando, paradójicamente él tenga que callar muchas cosas. La bolsa de plástico que cuida con tanto interés, por lo tanto, lejos de ser un detalle banal es un reflejo de lo real: ahí se condensan la transformación del sujeto, sus contradicciones, traumas y pérdidas, pero sobre todo su deseo de exteriorizar, de liberar la palabra del entorno carcelario y posicionarla en el campo de la literatura.

En la narración, hay que recordar, la mirada de Joaquín parte de un momento liminal, que es "el ahora" previo a la liberación de los guerrilleros desde donde puede contemplar los restos de la catástrofe experimentada por el grupo. Desde ese "presente" su visión integra el pasado a

---

[111] Aunque implícito, el aspecto testimonial establece en la novela una correspondencia entre el autor y el lector (al que se dirige de manera indirecta) a partir de la urgencia de contar y (re)presentar una realidad humana particular relativa a un individuo (Joaquín), pero también a un grupo social (los guerrilleros) y a una comunidad (la carcelaria), que en conjunto aparecen integrados dentro de un todo social en crisis (el sistema político mexicano), y donde la experiencia de esa crisis, se vuelve la afirmación de lo verdadero.

[112] Para Cabrera y Estrada "Las novelas de Castañeda intervienen en el debate literario de su tiempo a la sombra de la estética de José Revueltas"; en este sentido, ambas autoras resaltan la observación hecha por Evodio Escalante en *José Revueltas: una literatura del "lado moridor"* (1979), para quien 'los efectos de la degradación física y moral de los personajes de Revueltas responden al intento de captar "el movimiento interno de la realidad" en su lógica y en su devenir … mostrando "que estas contradicciones se exacerban y tienden a agudizarse hasta llegar a lo insoportable, a lo insufrible" (*Con las armas* 222). En "El realismo en el arte" (1956) José Revueltas expone a grandes rasgos su propia concepción (de realismo) a partir de las leyes generales del movimiento connaturales al método crítico del realismo: "no es otra cosa que la oposición de impulsos encontrados, opuestos, que se interpenetran e imprimen una dirección determinada al objeto", dando origen a "otro ciclo del movimiento que pondrá de relieve nuevas oposiciones" (24).

partir de las imágenes de la derrota colectiva y la imposibilidad del propio proyecto político, pero también se orienta hacia el futuro inmediato que para todos los camaradas es harto desesperanzador: "Saben que al salir, ahí mismo, otros de sus camaradas han sido secuestrados y luego desaparecidos. Quién sabe si fuera mejor seguir adentro, piensan, no salir hasta que las cosas cambien un poco. Pero no, no es posible; una vez dada la orden de libertad hay que salir o los sacan por la fuerza, como si fueran a meterlos a otra cárcel" (18). Es a partir de esa condición que el guerrillero piensa su novela, aunque aquí el acto de pensar se vuelve un acto subversivo, y como ya se mencionó, liberador, mediante el cual Joaquín logra animar el pasado, y sobre todo, visualizar su novela dentro de un horizonte concreto. Lo que se quiere hacer notar en este caso, es que, desde el espacio del duelo, sobresale la presencia de un impulso utópico expresado en el anhelo de Joaquín, el cual posiciona la obra de arte como una anticipación del futuro. A continuación abordaremos algunos ejemplos en los que se observa este proceso de elaboración y en los que se logran advertir las huellas del duelo y la utopía.

3.6.1 Epifanías tenebrosas I: el duelo anticipado

El modo en que Joaquín visualiza la forma en que narraría la muerte de *El Pato* (Jorge), un preso común adicto a la heroína que extrañamente simpatizó con los guerrilleros, es un ejemplo en el que se percibe un duelo que Joaquín va elaborando de manera anticipada. Nótese la importancia que Joaquín otorga a la productividad del texto a partir de la conexión entre el pasado y la perspectiva (futura) del relato imaginado: "Este hecho, en el que *el Pato* pierde la vida, le interesa mucho a Joaquín y lo recuerda también en ese momento. Se imagina las notas tomadas con letra pequeña en la libreta. Comenzaría por dar ciertos argumentos y luego

abordaría el hecho en sí, de que él y sus camaradas, junto con Jorge, se enfrentaron a los golpeadores de la crujía" (27).[113]

Sin embargo, no es la muerte consumada lo que a Joaquín le interesa sino su devenir. Esta situación es relevante porque abre la narración a la dimensión del duelo anticipado, de ahí el silencio fúnebre descrito por el protagonista que, se vuelve también una expresión de la muerte que se avecina: "En esta parte de sus notas, remarcó especialmente algo que lo estremecía al mirar a Jorge como un embrión en una enorme matriz, paradójicamente listo para nacer y no para morir, como realmente sucedió…." (28-9). En medio de este silencio de muerte, Joaquín busca hacer cierta justicia a Jorge al escudriñar sus pensamientos, acción que desvela la necesidad de humanizarlo, de hallar en él algún destello de la conciencia en ese instante de peligro:

> Al hacer las anotaciones, planteó las siguientes preguntas, lo recuerda bien:
>
> ¿Qué pensaría en la cárcel en aquél momento? ¿De la vida? ¿De su pasado? ¿Recordaría también, o ya no tendría recuerdos de tanto acordarse?
>
> Entre los dos había un silencio que no reclamaba sonido alguno. La ausencia misma del lenguaje que en momentos resulta necesaria (29).

En esta necesidad del guerrillero de captar y registrar cada detalle como si se tratara de una lucha por la conservación de la razón y la vida, habita el valor del elemento testimonial que sustenta su relato: la memoria y la escritura, a raíz de esa experiencia, son por lo tanto los sitios

---

[113] Previo a la muerte de Jorge tiene lugar una riña entre Joaquín y el cabo de la fajina, siendo este último el encargado de supervisar la limpieza del piso de la crujía. Este hecho se desarrolla por dos motivos: primero, porque mientras los guerrilleros y *el Pato* friegan a mano el piso empedrado de la crujía, son víctimas de maltrato físico por parte de los comandos; y segundo, porque Joaquín se niega a desarrollar esta actividad, dado que sus manos están bastante lastimadas y porque, además, posee una orden de incapacidad expedida por la enfermería del penal, misma que el cabo de la fajina destruye, originando así el enfrentamiento. Como represalia, Jorge y los guerrilleros son encerrados dentro de una celda, donde más tarde son víctima de una agresión mayor que tiene como consecuencia la muerte de *el Pato*.

desde los cuales Joaquín resiste no sólo a esa pérdida del lenguaje por causa de la violencia sino a la supresión del sujeto mismo.

Pero si el tránsito de la vida a la muerte es un detalle que ocupa la atención de Joaquín, para él no es menos importante el espacio en el que se realiza dicha transición, como se observa en la atención que dedica a la pequeña bodega en la que ambos han sido encerrados. Desde su perspectiva, este espacio asemeja a un útero en vías de dar luz a un muerto más en el Palacio Negro de Lecumberri; en esa imagen sórdida de la maternidad subyace el fin del tiempo y de todo horizonte para *el Pato*, que pese a su actitud solidaria con los guerrilleros termina siendo devorado por el aparato carcelario que desde mucho antes había hecho de él carne de presidio. De ahí la expresión: "que nunca salió" (19) a cargo de la voz narrativa al principio de la novela, ya que la muerte de Jorge, lejos de significar una liberación, resulta la imagen de un eterno confinamiento.[114]

Medida de todas las cosas, el tiempo y el espacio carcelarios hacen del duelo una topografía dentro de la memoria de los guerrilleros en la que sus propias pérdidas se inscriben, se entrelazan y se extravían. En el siguiente ejemplo, veremos cómo la pérdida de la esperanza

---

[114] En el trabajo narrativo de Salvador Castañeda es notable la gran influencia de José Revueltas. Un claro ejemplo es la manera en que en este pasaje de *¿Por qué no dijiste todo?* es recreado el tema de la maternidad —desarrollado amplia y magistralmente por Revueltas en *El apando.* (1969)— para describir la actitud asumida por *el Pato* instantes antes de su muerte: "*El Pato*, sentado sobre un costal, solidario como siempre, apoderado de un silencio que no le conocía, esperaba también. Parecía temblar con los brazos encadenados entre sí y empujaba las rodillas flexionadas contra el pecho, reducido de volumen, acomodándose en el vientre oscuro de su madre muerta para nacer al mundo, sin hablar" (28). En *El apando* la voz narrativa describe a la madre de El Carajo como: "hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin querer salirse del claustro materno, metido en el saco placentario,… sin poder salir del vientre de su madre, *apandado* ahí dentro de su madre."(*El apando*, Revueltas 20) En ambos casos, la imagen del vientre materno en vía de parto establece una unión por medio de la contradicción, pues mientras en *El apando* la imagen del nacimiento de El Carajo sugiere un aplazamiento permanente que niega toda forma e intención de liberación, en *¿Por qué no dijiste todo?* este proceso de desprendimiento experimentado por *el Pato*, indica su muerte aunque no su liberación o salida de ese útero carcelario.

utópica se manifiesta por vía del lenguaje haciendo evidente la orfandad del guerrillero en la lucha urbana.

3.6.2 Epifanías tenebrosas II: angustia y orfandad

La historia de *Cananeo* es sin duda una de las más sobrecogedoras de la novela. Se trata de una especie de crónica urbana que exhibe dos aspectos en particular: la descomposición social del país y la descomposición de las relaciones sociales dentro de la organización clandestina, representada esta última a través de las trampas del lenguaje, aspecto que desvela el grado de desconfianza que al interior de la organización llegó a los límites más absurdos.

El alias del guerrillero —*Cananeo*— remite, por antonomasia, al pasaje bíblico de las Bodas de Caná que, junto con el Bautismo de Jesús y la visita de los Magos de Oriente, constituye la trilogía de la epifanía, que narra las manifestaciones de Cristo al mundo.[115] En la novela este sobrenombre se relaciona con la personalidad del guerrillero, a partir de un hábito que tenía hacia sus demás compañeros durante las caminatas en los tiempos de la clandestinidad: "Era de los camaradas más solidarios … Tan luego la columna se detenía, pasaba al lugar donde cada uno descansaba y recogía las cantimploras para dirigirse luego hacia un arroyo o lloradero, con tanta llaga metálica alrededor del cuerpo que se le miraba *como a un ser extraño deambulando por un mundo desconocido*" (91-2).[116]

La descripción hecha por Joaquín anticipa la suerte que su compañero está por experimentar, el agua no sólo se transformará en sangre, sino que literalmente descubrirá que ha sido apartado de toda actividad política, despersonalizado y relegado a un ambiente sucio y hostil

[115] Hay que recordar que en dicho episodio Jesús y la Virgen María son invitados a una boda en la que se termina el vino, y a petición de su madre, Jesús solicita a los criados de la casa llenar seis tinajas de agua, las cuales transforma en vino, haciendo en ese instante el primero de sus milagros y manifestando con ello el primero de los signos a sus discípulos ahí presentes.
[116] La sección en itálicas es énfasis mío.

donde una estéril espera será su tormento; incluso el contenido mesiánico y revelador de propio sobrenombre (*Cananeo*) se verá significativamente condicionado al relato de una epifanía negativa o revelación tenebrosa.

Joaquín imagina que esta parte de su novela la logrará alternando tres momentos: las reflexiones hechas por *Cananeo* sobre una orden que recibió por parte de la dirección del movimiento: "Tienes que esperar siempre en Santa Escuela, pase lo que pase, porque alguien que tú no conoces, pero que te conoce, hará el contacto contigo" (86); la descripción del ambiente urbano en el que el personaje aparece atrapado y del cual (el narrador) formula una crítica; y el instante en que *Cananeo* se halla dentro de una celda, temeroso por la presencia de una rata (elemento simbólico, como veremos más adelante) que constantemente emerge del excusado e intenta aproximarse hacia él. A continuación explicaré cuáles son las pérdidas simbólicas de *Cananeo* en los contextos ya referidos, los cuales sitúan al guerrillero en la antítesis de toda función utópica.

Con el objetivo de cumplir esa orden *Cananeo* se hace pasar por vendedor ambulante, uno de tantos que trabajan cerca del mercado de La Merced, siendo la calle de Santa Escuela, próxima a un jardín y una iglesia, el sitio donde, según la dirección del movimiento, se manifestaría el misterioso contacto.[117] Sin embargo, al ver que el tiempo transcurre sin que nadie se comunique con él el guerrillero empieza a experimentar un conflicto existencial debido a la

[117] El autor se refiere a la Parroquia de Nuestra Señora de la Soledad ubicada en el Barrio de La Merced en la esquina formada por las calles de Santa Escuela y Cuadrante de la Soledad. Cabe resaltar que el nombre de esta última calle inspiró el título de una obra de teatro escrita por José Revueltas (*El cuadrante de la Soledad*), cuya escenografía estuvo a cargo de Diego Rivera y fue estrenada en 1950 bajo la dirección de Ignacio Retes. Según el poeta Jaime Augusto Shelley, José Revueltas y el escritor Juan de la Cabada frecuentaban ese lugar donde entregaban desayunos a la gente necesitada. La ubicación de *Cananeo* en las inmediaciones del Cuadrante de la Soledad no sólo es simbólica sino también un evidente rasgo intertextual que reafirma su cercanía con el trabajo narrativo de José Revueltas.

soledad y al carácter abstracto de aquella orden, situación que, paradójicamente, le permite contemplar aquel paisaje dentro del que se halla atrapado, junto a indigentes aletargados y niños que inhalan pegamento sobre el jardín de Santa Escuela.

Mediante la ironía se muestra una enajenación generalizada por vía de la religión, la drogadicción y la ideología. De modo semejante a aquellos que aguardan la promesa de la salvación a partir de la religión, o aquellos que experimentan una muerte sin fin poblada de alucinaciones por efecto de su adicción, en *Cananeo* habita una esperanza casi religiosa de que su misterioso contacto político pueda revelarse pronto. Esperanza que además se halla muy lejos de figurar como una "emoción expectante" en su sentido positivo, por decirlo con Ernst Bloch, la cual modularía y orientaría el anhelo colectivo hacia un futuro mejor (*The Principle* 1:74-5); en este caso, se trata solamente de un deseo personal relacionado con la recuperación de su posición (de *Cananeo*) dentro del grupo.

Como la espera es improductiva, la paciencia de *Cananeo* se agota y aquella esperanza degenera en un deseo negativo, que curiosamente el guerrillero canaliza a través de un sacrificio casi monástico, el cual no le permite admitir que se encuentra: "olvidado y sin perspectiva.… Ante esto y sin proponérselo se iba creando, por sustitución, algo contrapuesto a lo que moría, algo tan raro que le provocaba un sentimiento de mártir o de elegido, que lo colocaba por encima de todos los demás" (90). Pero mientras más reflexiona sobre el significado de la orden, el guerrillero va descubriendo el grado de perversión al que la dirección tuvo que recurrir para poner a prueba su paciencia y permanencia dentro del grupo: "'…a cualquier hora de cualquier día' ¡Chingada madre!, lenguaje clandestino y retorcido, es como decir sí y no al mismo tiempo; el vacío, la nada, la inseguridad ante todo para salvarnos de caer en el optimismo pequeñoburgués" (91).

La crítica formulada por *Cananeo* pone en evidencia los distintos candados existentes al interior de la organización, así como las actitudes reaccionarias dentro de la izquierda que impiden la autocrítica y la orientación de los objetivos hacia la acción transformadora. De alguna manera, el guerrillero sí denuncia (aunque se reserva los nombres) a quienes lo han condenado a ese ostracismo al insistir en la ambigüedad de esa frase que señala a un sujeto sin identidad, sin una conciencia propiamente definida, como ocurre con el pequeñoburgués que se debate entre la burguesía y el proletariado, entre el capital y el trabajo asalariado, entre el orden existente y el cambio revolucionario.[118]

Pero si la orden, como mencioné anteriormente, es una trampa del lenguaje que muestra las fisuras al interior de la organización, es en su carácter críptico que se refleja no sólo su propio hermetismo sino también la idea laberíntica del burocratismo bajo el cual se escamotean los vicios y los miedos de sus dirigentes, mismos que derivan en el fracaso del trabajo político. En otras palabras, el surrealismo de la orden es para *Cananeo* el infierno de una espera sin sentido. Lo es porque tal ordenanza obliga al personaje a trabajar sin producir absolutamente nada, y porque además lo condena sin piedad al muladar urbano que diariamente ve morir y renacer de entre sus mismas miserias: "parecía un enjambre de gente diversa, aunque en realidad era la misma gente de siempre … La gente, lo mismo que si temiera algo, no va más allá de ciertos

[118] En *Historia y conciencia de clase* (1970) Georg Lukács (quien cita a Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*) describe a la pequeña burguesía como una "'clase de transición donde los intereses de las dos clases se difuminan simultáneamente', ha de sentirse 'por encima de la oposición entre las clases en general'. En consecuencia, ella buscará los medios 'no de suprimir los dos extremos, capital y trabajo asalariado, sino de atenuar su oposición y transformarla en armonía'. En su acción, ella pasará al margen de todas las decisiones cruciales de la sociedad y tendrá necesariamente que luchar alternativamente, y siempre inconscientemente, por una u otra de las direcciones de la lucha de clases. Sus propios objetivos que existen exclusivamente en su conciencia, toman necesariamente formas cada vez más huecas, cada vez más alejadas de la acción social" (90).

límites impuestos por la necesidad diaria … se roban unos a otros, corren, gritan, lloran, se acoplan desesperanzados en cuartos mal olientes, encima de los espermas de los demás" (88-9).

La instantánea de un guerrillero urbano varado en un barrio pobre del centro de la ciudad aguardando la manifestación de aquel contacto remite también a la noción de marginalidad, que no responde necesariamente a una cuestión geográfica sino a la posición que los sujetos asumen respecto a los asuntos del poder, ya en la negociación o en la pugna, o en los momentos de resistencia y sobrevivencia. Incluso el tema relacionado con su identidad es motivo de una gran confusión, aspecto que *Cananeo* encuentra sumamente irritable: "'Antes que nada es necesario cuidar la verdadera identidad con una falsa, pero que sea verdadera también', falsa y verdadera, falsa y verdadera también —decía exasperado" (93). En la ambigüedad de la orden tiene efecto la degradación del sujeto; vemos, por ejemplo, cómo a lo largo de la narración *Cananeo* va perdiendo el estatus que lo acredita como vanguardia del pueblo hasta que se descubre como un lumpen más, despojado completamente de la posición que ocupaba dentro la organización guerrillera.

Al inicio de este apartado mencioné la importancia que la epifanía negativa adquiere en este pasaje, ahora expondré cómo esta revelación tenebrosa alcanza su forma más acabada a través de la violencia, la suciedad y lo abyecto. *Cananeo* es detenido durante una redada que la policía efectúa contra los vendedores ambulantes y llevado a una delegación donde es encerrado. En aquella celda el guerrillero experimenta una manifestación, pero no se trata de la presencia que tanto ha esperado sino de una rata que emerge del excusado, y que a la distancia lo olfatea y empieza a ensayar su avance hacia el guerrillero, quien temeroso la observa con repulsión: "Con su cuerpo de piedra avanzaba cuidadosamente, igual que si pensara bien antes de dar el siguiente

paso.… Luego se detenía en seco, obediente a alguna señal misteriosa, tan sólo perceptible por ella. Se regresaba veloz metiéndose otra vez, sin respirar a la capa sedimentada" (92-3).

Pese a su detención, *Cananeo* no puede dejar de pensar en la orden recibida ni tampoco evitar dirigir su atención en el comportamiento de la rata, cuyos avances y retiradas le parecen una maniobra ofensiva propia de la estrategia militar: "Se asomó una vez más pero ya no sola, sino con otras que se le sumaron y parecían muy decididas" (94). Luego de la golpiza que recibe por negarse a pagar la multa que el juez le impone por vender fruta en la calle sin el permiso correspondiente, el guerrillero es devuelto a la celda, y ahí, sobre el suelo, ensangrentado y mirando con temor hacia el excusado, se queda dormido:

> cuando las ratas advirtieron que finalmente cerraba los ojos, entonces triunfantes avanzaron en un despliegue táctico; llegaron por la retaguardia. Sintió mordidas en las piernas y sobre los pómulos, sobre la sangre seca…. Sintió pisadas de muchas patas al subir y bajar en tropel a lo largo de la espalda que le producían un estremecimiento inmóvil. "Tienes que esperar siempre en Santa Escuela, pase lo que pase…" (96).

Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada observan que los guerrilleros urbanos descritos por Castañeda son semejantes a los comunistas de principios del siglo XX representados por José Revueltas en *Los errores* ([1964] 1992):

> "Su inopia y el acoso por los burócratas del partido comunista o por la misteriosa dirección del grupo armado producen la misma angustia en los personajes. De ahí que el motivo de las ratas en *Los errores* de Revueltas, con su carga simbólica de depredación persistente, molesta y parcialmente destructiva haya sido refuncionalizado por el narrador en *¿Por qué no dijiste todo?* (*Con las armas* 196)

A lo anterior añadiré que las ratas son la materialización de aquel "lenguaje clandestino" (91), cuya perversidad se acentúa en la revelación de aquel contacto misterioso que emerge amenazante del excremento. Las ratas, al igual que la orden, provienen simbólicamente del mismo sitio: el drenaje profundo, lo subterráneo como metáfora de una organización que a partir de las trampas del lenguaje efectúa también una "guerra sucia" en contra de sus propios militantes.

La orden, habría que insistir en ello, despersonaliza, vacía al sujeto, le arrebata la agencia y devora poco a poco su identidad. En este sentido, las ratas, al igual que esas palabras, parecen dar el toque final al cercenar el rostro de *Cananeo*: "Tienes que esperar siempre en Santa Escuela, pase lo que pase, porque alguien que tú no conoces, pero que te conoce, hará el contacto contigo"; el lenguaje utilizado por la dirección no sólo es una trampa sino que deviene incluso en una especie de entidad antropofágica que, mientras devora al personaje, lo hace reconocerse en un drama existencial: en la orfandad, en la dimensión de su propia pérdida y como reflejo de su propia distopía.

3.6.3 Epifanías tenebrosas III: los restos de la utopía

Al inicio de este apartado mencioné que el intercambio violento entre dos fuerzas en oposición genera pérdidas y por supuesto, restos. En *¿Por qué no dijiste todo?* la pérdida de la libertad, entendida como resultado de dicho intercambio, tiene diversos efectos, uno de ellos es la transformación de las relaciones sociales entre los camaradas en quienes se advierten los restos de una unidad desmembrada.

En su proyecto narrativo Joaquín sugiere que a la pérdida de la libertad sigue la descomposición paulatina, tanto física como emocional de los camaradas, es decir, simbólicamente aquel cuerpo social en rebeldía deviene en cadáver y el espacio carcelario

acentúa esa transformación, pese a los intentos de los guerrilleros por recuperar su proyecto político. Incluso, con el objetivo de recobrar fuerzas, se dan a la tarea de formar nuevos militantes dentro de la cárcel, pero encuentran que esto es irrealizable. Al menos esta es la impresión que surge a partir de la respuesta de *el Pato*, a quien "de inmediato quisieron reclutarlo y se comenzó a hacer trabajo político con él…. Según *el Pato* todo estaba bien —'pinches burgueses, hay que partirles su pinche madre', decía—, pero lo único que no le gustaba era que entonces todo mundo tendría que trabajar. Nunca pudieron convencerlo de esta necesidad en el socialismo" (22). La negativa de *el Pato* hace visible el reducido margen de acción que la utopía tiene para maniobrar dentro de un espacio donde la corrupción es la regla principal; la naturaleza del personaje, por lo tanto, refleja de manera contundente su rechazo a la educación del deseo. En otras palabras, en el pensamiento de Jorge se desvela una voz social que expresa su propia opinión acerca de su forma de desear, la cual existe sólo en su forma negativa; es decir, se trata de un deseo destructor que remonta al "avance" que Mariano Azuela retrató con tal precisión en *Los de abajo* (1958) y que, a través de las instituciones devino en práctica habitual y forma de vida.

Por otro lado, el sentido del humor, así como el lenguaje soez propios del ambiente carcelario suavizan (y acentúan a la vez) este proceso de descomposición entre los camaradas, como se aprecia en el pasaje en que *El Ejidatario* reacciona contra la retórica izquierdista que para él ya es obsoleta. Las fisuras a partir del lenguaje, muestran no sólo el distanciamiento entre los compañeros sino también el carácter improductivo de sus discusiones en torno a la rearticulación del movimiento:

> al empezar *Changungas* a soltar su rollo acerca de los cuadros políticos "forjados en la dura prueba de la cárcel", *el Ejidatario* intervenía con un comentario sarcástico:

–No seas mamón, pinche *Changungas*. Los cuadros ya valieron *gáver*, ahora son óvalos, déjate de pendejadas….

También saboteaba las asambleas … cuando éstas se estancaban dándole vueltas al mismo asunto con los mismos argumentos. De pronto se levantaba de su lugar diciendo, tapándose la nariz.

–Hijos de la chingada, no sean cabrones. ¿Quién fue? —y daba vueltas por la celda haciendo que todos salieran corriendo (68).

Bajo el sentido del humor se ocultan los efectos devastadores de la experiencia del encierro: la deformación del lenguaje y las diferencias en el plano ideológico visibilizan una ruptura, cuyo impacto entre los camaradas es bastante penoso. Joaquín explica con mayor detalle este fenómeno, a partir de dos momentos que registró en su libreta: el primero refiere al tiempo en el que los camaradas se acusan mutuamente de traición y colaboracionismo con la policía; y el segundo, cuando *Cananeo* critica severamente a sus compañeros, a quienes ha incluido en una lista como parte del intercambio entre un rehén por la liberación de varios presos políticos.

En el primer caso, el mecanismo disciplinario contribuye a la separación del grupo mediante la inoculación de la discordia, provocando así la dispersión y el aislamiento del sujeto revolucionario, el cual termina abrazado a su propia posición política como único recurso de subsistencia: "La cárcel había sido implacable con todos: llegaron a estar divididos en grupos de hasta uno solo, es decir, un solo individuo podía decir que él era su grupo, que no lo estuvieran chingando" (53).[119] En el segundo ejemplo los acontecimientos al exterior de la cárcel, como el

[119] En *Guerras secretas. Memorias de un ex guerrillero de los setentas que no puede caminar* (2005) Saúl López de la Torre, ex integrante del MAR, expone que en la crujía O Poniente del Palacio de Lecumberri, donde fueron concentrados los presos políticos "se reflejaban divisiones y enfrentamientos absurdos" teniendo como bandos principales a "los de abajo", que eran los radicales, cuyo propósito era continuar la vía armada; y "los de arriba" que

secuestro del suegro del presidente Luis Echeverría, exhiben con mayor claridad los efectos de la ruptura al hacer evidente la angustia del sujeto revolucionario en aquel espacio, donde las ratas están por encima de la especie humana, ya que además de ser libres, también son ajenas a las contradicciones políticas. La presencia de las ratas refuerza además, el encono entre *Cananeo* —quien ha sido elegido para negociar la liberación de los presos políticos— y sus antiguos camaradas (y ahora detractores), cuando imagina lo que estos dirán de él mientras piensa en su propia libertad: "Miren a ese claudicante, pequeñoburgués, hijo de su chingada madre, comparándose con una rata el mierda.… yo sí cambiaría mi vida por la de una rata,… pero cuando sepan que conmigo se hizo el contacto aquí dentro, ¡conmigo y no con ellos!, hasta se van a cagar para arriba de coraje" (132).

En el pensamiento del guerrillero se observa de manera dramática aquello que Kai Erikson en *A New Species of Trouble* (1994), distingue como trauma colectivo, el cual describe como "un golpe a los tejidos básicos de la vida social" capaz de dañar los vínculos entre las personas y su sentido de la comunidad. De acuerdo con el sociólogo, uno de sus efectos más notables consiste en hacer sentir que la comunidad como centro de cohesión y significación del ser ha desaparecido: "el 'Yo' continúa existiendo, aunque dañado y quizás permanentemente cambiado. El 'Tú' continúa existiendo aunque distante y difícil de relacionar. Pero el 'nosotros' no existe más, aunque como un par conectado o como células vinculadas dentro de un cuerpo comunal amplio…." (233).[120]

---

eran "los tibios democráticos o revisionistas rajados". De la Torre explica que al interior de cada uno de estos grupos constantemente había más divisiones por lo que se llegó a mencionar que "subsistían cincuenta y nueve posiciones políticas distintas, es decir, tantas como presos cohabitábamos en ese espacio" (101).

[120] By *collective trauma*, on the other hand, I mean a blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of communality. The collective trauma works its way slowly and even insidiously into the awareness of those who suffer from it, so it does not have the quality of

El trauma colectivo sufrido por los camaradas también nos ubica de golpe dentro del escenario descrito por Fernando Aínsa al principio de este capítulo, es decir, pese a que el imaginario subversivo sigue produciendo sus contenidos, la utopía es interrumpida y frenada por la violencia. Por otra parte, nótese que tanto las ratas como el excremento son motivos que se reiteran en la narración; más adelante abundaré sobre estos aspectos, aunque por ahora diré que ambos son materia (inmunda) que se sobrepone al tiempo y espacio carcelario.

Si la pérdida de la libertad trae consigo la enemistad, a esta última sigue la pérdida de la condición humana siendo la violencia la vía que facilita este descenso del sujeto social a su escala más primitiva, como sugiere Joaquín a lo largo de sus notas, las cuales exponen esta detención y retroceso del proceso evolutivo como una suerte compartida entre celadores, presos comunes y presos políticos. Joaquín muestra esta súbita transición del animal político a la bestia destructora en que devienen los guerrilleros cuando se lanzan violentamente contra *El Niñodios*, a quien siempre consideraron un delator, y quien para protegerse de sus agresores se defiende utilizando su propio excremento que por causa del miedo no puede contener: "Como un animal que de pronto retrocediera en su evolución, adoptó formas primarias de defensa y arrojaba a sus enemigos los desechos que caían por las mangas de su pantalón" (54).

En *Una vieja historia de la mierda* (1988) el antropólogo mexicano Alfredo López Austin argumenta que el excremento, como todo símbolo, es polivalente. Sin embargo, y de manera más específica, el autor señala que este también es una forma de muerte que cargamos dentro de nuestro cuerpo, y que se separa de nosotros como un cadáver. Algo suyo, añade López Austin, ha

---

suddenness normally associated with "trauma." But it is a form of shock all the same, a gradual realization that the community no longer exists as an effective source of support and that an important part of the self has disappeared…. "I" continue to exist, though damaged and maybe even permanently changed. "You" continue to exist though distant and hard to relate to. But "we" no longer exist, though as a connected pair or as linked cells in a larger communal body…. (Erikson 233). Traducción mía.

quedado en nuestra vida; algo nuestro —los jugos, las rabias— va con él y está ahí, tendido. Enfrentarnos a nuestro excremento es aceptar que hemos hecho un trueque (48).

En ese momento de violencia la materia fecal conjura la muerte para asegurar la vida del personaje; ahí el trueque, por decirlo en términos de López Austin: entre el miedo de morir y la ira de matar surge en el guerrillero la urgencia de abandonar, a través de los desechos, su propio cuerpo que es objeto de castigo. Pero si López Austin observa que en la relación del sujeto con los productos de su vientre "la proximidad demasiada se convirtió en ofensa; la urgencia de evacuación se ligó a las pasiones; el desecho de nuestro propio cuerpo, inerte fue visto como anticipación cadavérica (85), Joaquín nos enseña también que en esos desechos hay una vuelta a nuestros orígenes más remotos, la negación (o afirmación) de lo que uno fue y es ya cadáver.

La violencia representada aquí como una escena prehistórica indica este veloz desandar de la historia por parte de los guerrilleros, y su dramático arribo a un punto de inflexión caracterizado por la ausencia de lo humano: "Después de cada golpe o mordida, levantaban la cabeza como sacándola de la oscuridad de algún vientre destrozado, viendo hacia todas partes, moviendo los ojos sin control alguno, fuera de sus depósitos;… gritaban horriblemente en un coro infernal, atrapados por un miedo desconocido, con sus bocas de saurio abiertas" (56). Sin embargo, esta animalización que Joaquín percibe en sus camaradas va más allá, puesto que trae a primer plano dos aspectos significativos: el socavamiento del individuo, aspecto sin el cual la dinámica de la institución penitenciaria resultaría ineficaz; la negación de todo pacto social, y la ausencia de la política. Este pasaje puede leerse como la antítesis de las máximas provenientes del marxismo-leninismo tan pregonadas en aquel tiempo por los activistas, tales como la desenajenación del individuo y la construcción de la historia por las masas que tenían en el

guerrillero a su vanguardia; de ahí el subtítulo de este pasaje: "Involución", es decir, retroceso, regresión total del sujeto a su estado más primitivo.

El hecho de que observemos a Joaquín pensando el orden que dará a su novela mientras está a punto de alcanzar la libertad, es una gran muestra de audacia puesto que su único objetivo consiste en hacer que esas notas puedan librar esa última frontera. De alguna manera, su actitud sigue siendo clandestina, ya que dentro de ese ambiente el guerrillero ha logrado construir por medio de la escritura un espacio de resistencia desde donde ha podido registrar todas estas pérdidas y su acontecer dentro de un tiempo bastante particular, el cual es descrito por el camarada *Perkins* de la siguiente forma:

> "la cárcel te ha tragado, te asimiló, lo sabes bien y quisieras que no fuera así; pero no puede ser de otra manera…" (150).
>
> "El tiempo estará acechante, sin movimiento aparente, cubriéndolo todo como una tela de araña a sus víctimas; transformando hasta la conciencia. El tiempo de fuera y el tiempo de la cárcel; aliado y enemigo; bueno y malo; tiempo para todo y para nada…" (153).
>
> "Aunque te resistas,… irás y vendrás en el tiempo pasado y presente, acorralado sin salida, y olvidarás poco a poco a fuerza de tanto recordar" (157).

Las reflexiones hechas por *Perkins* acerca del efecto del tiempo carcelario en la conciencia de los sujetos es dolorosa y refieren categóricamente a la incapacidad del duelo. Para él la contemplación de esa gran pérdida que es la libertad tiene como consecuencia el desbordamiento de los recuerdos, que en un afán de recuperar el pasado se estrellan violentamente con la realidad del presente, haciendo de la elaboración del duelo un acto fallido en el que solamente se pueden hallar escombros. Ahora se comprende por qué el grupo asemeja una unidad fragmentada o un cuerpo en descomposición que inútilmente intenta elaborar el duelo por su utopía.

En los pasajes abordados con anterioridad sobresale un aspecto que no quisiera dejar de lado. La ideología, los arquetipos, las alegorías (religiosas), los símbolos aquí no pueden configurar el excedente anticipante que, de acuerdo con Ernst Bloch, alimenta la función utópica. Por el contrario, estos aspectos actúan de manera negativa cancelando toda posibilidad de un impulso utópico. En los camaradas es notable la ausencia de sueños diurnos y de anhelos colectivos; solamente hay una orientación hacia el presente inmediato o hacia el pasado remoto a partir de imágenes cotidianas, de recuerdos y deseos reprimidos, los cuales ponen en evidencia la manera en que el aparato carcelario ha operado sobre todos ellos, y si bien Joaquín no se salva, es el único que vemos resistir a esa vorágine al refugiarse en la escritura para así efectuar un trabajo (del duelo) que consiste en recolectar los restos de esa experiencia.

3.6.4 Huellas de la esperanza utópica

En *¿Por qué no dijiste todo?* la atmósfera agobiante de la cárcel hace casi imperceptibles las expresiones del anhelo humano. Pero ante esta reducción del espacio y de la conciencia misma, la escritura se vuelve el único resquicio, a través del cual, el protagonista dirige su anhelo hacia la elaboración y la liberación de su proyecto artístico. También cabe decir, que en el acto de recordar por parte de Joaquín hay una intención de elaborar el duelo, aunque también existe en él la voluntad de resistir al presente volviendo la mirada hacia los tiempos de la utopía, aun cuando a la distancia solamente se puedan distinguir sus restos.

En la narración sobresalen al menos cuatro momentos que sugieren la presencia del impulso utópico que Joaquín rescata para exponer las aspiraciones y esperanzas de los jóvenes militantes, tal como establece Ruth Levitas a partir de las reflexiones de Paul Tillich, para hacer comprender la historia, y dar significado a la acción y la conciencia humanas, teniendo como

referencia la utopía en tanto principio y fin (*The Concept* 103). El primero de estos momentos forma parte del pasaje en el cual el *Niñodios* es detenido por la DFS cuando hacía trabajo político en una comunidad rural. Al interior de este relato, se desprende otro en el que resalta la actitud de los estudiantes internacionales de la Universidad Patricio Lumumba (incluidos el *Niñodios*, *Perkins*, *Changungas* y Joaquín) durante una manifestación frente a la embajada de los Estados Unidos en Moscú a causa de los primeros bombardeos en Vietnam.

La determinación de los estudiantes de llegar a la embajada que había sido cercada por máquinas barredoras y tres líneas paralelas de milicianos que impedirían el paso, constituye así una crítica a la política de "coexistencia pacífica" (44) promovida por el Partido Comunista de la Unión Soviética. De nuevo la ironía figura como el recurso mediante el cual, Joaquín cuestiona y ridiculiza esa política internacionalista, a la vez que le permite exaltar a aquella juventud que en la Lumumba estaba al margen del Partido Comunista: "[c]landestinos desde entonces" (42) , y que se perfilaba ya como una organización guerrilla.

> Las líneas [de milicianos] como si fueran elásticas, se movían ante el empuje de los manifestantes, estirándose sin llegar a romperse. Aquella escena resultaba por demás extraña, pues todos, como si se hubieran puesto de acuerdo no metían las manos ni abrían la boca para insultar o reclamar nada a nadie; tan sólo embistiendo con los cuerpos … Sólo se escuchaban pujidos y pataleos sobre el hielo al caer alguno que rápido se incorporaba. Quien sabe si todo esto fuera alguna forma inconsciente de la coexistencia pacífica, se diría Joaquín años más tarde (45).

La descripción hecha por Joaquín establece una distinción bien clara entre *ellos* y *nosotros*, donde los milicianos (*ellos*) representan a la hegemonía soviética que, como un dique ideológico y político, actúa con cierta flexibilidad; mientras que los jóvenes (*nosotros*), masa

conformada por estudiantes latinoamericanos, vietnamitas, chinos, japoneses, indonesios y africanos es un bloque de fuerzas que logra romper ese dique para lanzarse contra el enemigo: "Rotas las líneas de contención, el tercer mundo avanzó brincando sobre el enrejado, después de que la tinta se desparramó en las superficies ahogando el águila con todo y sus flechas" (45).

Aquí conviene enfatizar dos aspectos: primero que la protesta se convierte en una metáfora de la lucha revolucionaria de los pueblos oprimidos, y segundo, que la frase: "el tercer mundo avanzó" figura por su alto contenido utópico. En otras palabras, aquella sentencia se inscribe en un momento de resistencia y cambio revolucionario que es la guerra de Vietnam, mostrando así la voluntad de los pueblos (del entonces llamado tercer mundo) y sus deseos de emancipación por encima de los dos bloques dominantes. Hacia el final de este pasaje otra ironía acentúa la actitud de los jóvenes estudiantes respecto a las dos grandes potencias del hemisferio, cuando Joaquín recuerda que la manifestación antinorteamericana se transformó en antisoviética (46) debido a las protestas que siguieron, pero ahora por la liberación de los detenidos durante la protesta.

De todo lo anterior es importante subrayar que la tensión está dirigida hacia las políticas del Partido Comunista. En este sentido, la relación entre el sujeto y su contexto es crucial en cuanto a que el proyecto revolucionario de los camaradas mexicanos se sitúa fuera del socialismo soviético, que no es alternativa para ellos. De ahí la fuerza de aquella imagen proporcionada por Joaquín en la que los estudiantes se enfrentan a la caballería soviética derribando a sus jinetes: La frase: "el tercer mundo avanzó" es entonces la marca de un discurso ideológico y de clase, pero también crítico y proyectivo desde el punto de vista de la función utópica.

Un segundo momento de lo utópico se observa en la tensión directa entre la topía y la utopía en el capítulo titulado "Insurgentes y regulares", en el que Joaquín recuerda una

escaramuza entre guerrilleros y soldados cerca de una comunidad rural llamada El Arenal. Lo que me interesa rescatar de este pasaje es la acción del impulso utópico sobre la realidad material fincada en la idea de una revolución agotada y el ideal de una nueva revolución.

Tanto la comunidad rural como el personaje de don Jesús experimentan una realidad dolorosa y el elemento en común que los vincula es el abandono. En ese sitio descrito por el narrador como un "caserío miserable constituido por una veintena de familias" (115) el progreso y la modernidad, en tanto promesas de la revolución y sus instituciones, es un simulacro y, ante todo, una burla, como el propio campesino lo hace notar cuando se refiere a los trabajos efectuados por la Secretaría de Recursos Hidráulicos en el ojo de agua de aquel pueblo: "la entubada —decía con coraje— nos costó dos muchachas empanzonadas por los ingenieros" (116). Pero Don Jesús también es víctima de abandono; aquí la migración del campo a la urbe, y todo lo que ello implica establece una brecha entre el campesino y sus familiares: "Decía también tener hijos estudiando medicina en la capital, en la Universidad, pero que nunca habían regresado; al decir esto el viejo hacía esfuerzos para contener las lágrimas, que de todos modos le brotaban; sacaba un paliacate rancio y se tallaba los ojos" (116). El único vínculo sanguíneo y emocional que don Jesús mantiene es con un hijo que le sobrevive, y con los guerrilleros, con quienes "Se manifestó muy receptivo" (115).

Los lazos identitarios entre el viejo revolucionario[121] y aquellos jóvenes insurgentes señala, desde la perspectiva de la utopía, la duración de la esperanza en este hombre, su anhelo

[121] Joaquín enfatiza esta característica que se traduce en la solidaridad del viejo campesino con los guerrilleros: "recordaba mucho [don Jesús] lo que vio siendo niño cuando llegaron por ahí Salvador Escalante con su gente, en los tiempos de la revolución de 1910 … Sus primeras acciones al lado de los villistas haciendo correr a Benjamín Argumedo con todo y su caballería (*¿Por qué* 115).

de cambio y su crítica hacia el estado actual de las cosas. Por otro lado, la imagen del hijo de don Jesús también es simbólica; Joaquín describe a este personaje como

> una especie de embrión que reptaba por el corral; una clase de negación del hombre. Esto era lo único que nunca lo abandonaba; algo intermedio entre hombre y animal que escuchaba y veía sin emitir palabra alguna, únicamente sonidos guturales primarios que lo convertían en un ser lejano … Contraído sobre sí mismo, semejaba algo insepulto o no nacido o quizá nacido a destiempo (116).

La imagen de esta criatura podría ser interpretada como el fruto malogrado de la revolución, cuyo aspecto, sin embargo, no produce espanto ni repulsión en los guerrilleros sino conmiseración: "*Perkins* al verlo por primera ocasión se le acercó con una expresión de dolor que sus camaradas nunca le vieron otra vez, *trató de interpretar*, sin resultado, *los ruidos y las miradas.* Luego, *durante la plática*, se dedicó a untarlo algo sobre la piel erosionada" (116).[122] En "Diálogo sobre *El apando*", José Revueltas expone una cuestión muy importante que parece ser irradiar en este pasaje de *¿Por qué no dijiste todo?* Al hablar sobre El Carajo y El Enano, este último personaje de *Los errores* (1964), Revueltas enfatiza no sólo la deformidad sino la condición apolítica de ambos, sin embargo nos advierte sobre el alto grado de conciencia que existe en estos personajes, el cual logra convertirlos en seres políticos o en instrumentos para una visión ética (*Conversaciones* 167). Siguiendo este razonamiento, podemos argumentar que el hijo de don Jesús es efectivamente un personaje apolítico que hace resaltar la ética del revolucionario, la cual va más allá de la compasión y la bondad, para alcanzar su mayor significación en el reconocimiento de ese ser marginal y grotesco, cuyo deseo de comunicarse

[122] Las secciones en itálicas son énfasis mío.

refleja la existencia de una conciencia aprisionada en un cuerpo deforme: la nación. Finalmente, al igual que ocurre con El Arenal, con la muchachas preñadas por los ingenieros y con don Jesús, su hijo también termina abandonado: "Se acostumbró a vivir en el corral después de que las vacas lo amamantaron una temporada, cuando los soldados se llevaron a don Jesús y a los demás campesinos acusados de colaborar con los alzados" (116).

El pasaje llega a su punto más álgido cuando Joaquín evoca el enfrentamiento entre "insurgentes y regulares". Se trata del impulso utópico en acción, el cual está lleno de elementos del horizonte ideológico-militar propio de la guerrilla: la ubicación de Joaquín a la vanguardia de la columna debido a su experiencia en la traza de rutas y en la lectura de los mapas que sobre la marcha iba corrigiendo; las tareas propias de la guerrilla[123], el tipo de armas "que utilizaban masivamente en los países socialistas" ("fusiles AK, Aftomatik Kalishnikov") (117), la emboscada al ejército regular: "A *Perkins* se le atascó la ametralladora y corría desesperadamente entre la polvareda que levantaba. A Joaquín —que corrió en su auxilio— lo alcanzó un disparo de FAL (el tipo de armas utilizado por los ejércitos imperialistas) en la pierna, que no llegó a tocar el hueso" (118); y finalmente, el botín integrado por alimentos, pertrechos y prisioneros para su interrogación.

El relato cierra con una alegoría bastante significativa, ya que los guerrilleros conciben la escaramuza como un "bautismo de fuego", que los instructores ubicados a la vanguardia comentaban "en coreano" (118). La conversión y el silencio parecen ser los sellos que confirman de manera casi religiosa la entrega de los camaradas a la vida revolucionaria. Conversión del

---

[123] "localización de pasos obligados; construcción de depósitos de armas y alimentos; salidas de emergencia; trazo de rutas falsas, y ubicación de puntos de concentración en caso de una dispersión forzada ante un ataque sorpresa o encuentros frontales inesperados; cavado de trincheras en lugares que se consideraban susceptibles de alguna defensa prolongada, que permitiera el desmantelamiento de algún campamento o almacén de medicinas o el lugar de los trasmisores-receptores que defenderían también (114).

militante a guerrillero tras el combate con el enemigo, y como sugieren Cabrera y Estrada, el silencio propio de la clandestinidad a través de aquello que se dice en otra lengua y que reafirma nuevamente el título de la novela.

En el penúltimo capítulo de la novela [124] sobresale nuevamente un tercer momento en el que se aprecia el impulso utópico y se relaciona con el viaje que emprenden los camaradas guiados por Joaquín: "Regresó a México por gente, de donde salió con *Perkins* con destino a Asia" (159). En la cita anterior llama la atención cómo el protagonista escamotea la información relativa al destino específico al que se dirigen los camaradas, así como del nombre de la organización: "con destino a Asia", quiere decir aquí a ninguna parte o con destino al lugar donde se trabajará la utopía; no obstante, Joaquín nos muestra que más allá del destino el viaje es mucho más significativo.

En su lectura sobre *The Principle of Hope* de Ernst Bloch, Ruth Levitas recuerda que para el filósofo alemán la atracción a los viajes forma parte del vasto campo de las imágenes del deseo en el espejo, la cuales son propiamente de "transición" y orientadas a "la construcción de 'los bocetos de un mundo mejor'" (Levitas 85). De manera mucho más específica, Bloch establece que esta condición utópica se hace presente cuando durante el periplo el viajero ve la imagen deseada, tras experimentar una desfamiliarización o extrañamiento con lo habitual: "El tiempo de viaje se llena de la manera en que normalmente sólo se llena el espacio, y el espacio se convierte en el medio de cambio que por lo general sólo es el tiempo. Por lo tanto surge una

[124] Este capítulo lleva el título de la novela y en él se entretejen varios relatos sobresaliendo tres en particular: el primero narra varios episodios de la vida de Joaquín; el segundo cuenta su detención e interrogatorio por parte de un agente que es caracterizado como un "Cristo con ojillos de rata" (175), y el tercero describe una competencia de masturbación entre los presos en la que Joaquín interviene insertando su dedo en el ano de otro preso conocido como *el Zurdo* para hacerlo eyacular más lejos y así vencer a su oponente identificado como *el derecho*.

inversión de los órdenes habituales de la percepción, surge un tiempo lleno en espacio que aparece móvil, modificado" (Bloch 1:371).[125]

Durante su estancia en Alemania oriental Joaquín experimenta este extrañamiento expuesto por Bloch, al concentrar su atención en un detalle en apariencia trivial. Se trata de una construcción hecha a base de ladrillos rojos que percibe desde su cuarto de hotel, siendo esa estructura una fábrica en la que laboran centenares de obreros: "Los trabajadores, metidos en ropa oscura hablaban y reían entre sí en diferentes tonos … A esa distancia Joaquín los miraba como seres extraños, como si hubieran perdido la voz y tan sólo conservaran las gesticulaciones (160). En su análisis sobre *La patria celestial* (1992) Cabrera y Estrada resaltan un pasaje en el que Jaime y Rito asesoran a unos campesinos, siendo una ladrillera el lugar donde se desarrolla esa reunión. Para las autoras las imágenes de ese episodio dan forma a "una alegoría del entrenamiento revolucionario orientado a la construcción de una nueva sociedad; tanto más porque los ladrillos son vistos en la cultura izquierdista como símbolos de los elementos para construir un nuevo orden" (*Con las armas* 210).

En *¿Por qué no dijiste todo?* si bien la imagen de los trabajadores resulta extraña para el protagonista, este no se siente ajeno frente a ella; al contrario, la realidad que en ese momento se le presenta es posible y realizable en el porvenir, de ahí su valor, ya que la fábrica (la estructura concreta) construida con ladrillos rojos sugiere el socialismo ya edificado y los obreros (el orden social definido) representan a una sociedad emancipadada que avanza segura hacia la meta final que es el comunismo:

---

[125] Travel time is filled in way in which usually only space is filled, and space becomes the medium of change which usually only time is. So a reversal of the usual orders of perception arises, *filled* time arises in space which appears *mobile*, *changed* (Bloch 1:371). Traducción mía.

> Sin embargo, [los obreros] eran dueños ya de su futuro, de su destino, si es que lo hay —pensó— e imaginaba las luchas obreras y campesinas que tendrían que darse en México. Quizá el lo vería y esto lo alegraba; pero lo estremecía la sola idea de no llegar al triunfo; podría morir antes, incluso en ese momento.
>
> Contrariado daba la espalda a ese futuro que veía por la ventana de doble vidrio y regresaba a su cuarto solitario, a la lucha urbana que era ya desde ese momento, incluso antes. (160).

Tres aspectos importantes se desprenden de este pasaje: el primero tiene que ver con el efecto de las imágenes del viaje en los anhelos de transformación por parte de Joaquín; hay como sugiere Bloch, un importante nexo entre historia (el socialismo) y geografía (Alemania oriental), el cual "despierta un tipo de entusiasmo que se concentra y abre a una percepción más intensa de los objetos … en su propio lugar" (*The Principle* 1:374),[126] siendo ese objeto imaginado una nueva sociedad y la transformación del presente.

En el segundo aspecto, el viaje remite también a las dos dimensiones esenciales de la utopía socialista-comunista que Juan José Tamayo en *Invitación a la utopía* (2012) observa a partir de Karl Mannheim en *Ideología y utopía* 1936) [1941]. En ese punto de su existencia Joaquín se encuentra ubicado dentro del "tiempo prolongado", en el de "la lucha revolucionaria" que exige de una "paciencia histórica" para poder acceder al "tiempo remoto que es la realización del comunismo" (21). En otras palabras somos testigos del movimiento del sujeto de la utopía (Joaquín) que avanza del presente al futuro anhelado siguiendo las imágenes del deseo surgidas en ese periplo.

---

[126] The best thing not only about history but also about geography is thus that it arouses enthusiasm; though of a kind which meets and sets out for all the more intense insight into the objects … in their proper place (*The Principle* 1:374). Traducción mía.

El tercer aspecto recae en la actitud de Joaquín que toma cierta distancia de la perfección que sugiere la imagen de la fábrica y los obreros. En la acción de "dar la espalda a ese futuro" convergen dos emociones muy fuertes, las cuales se caracterizan por su anticipación: la primera se asocia con la percepción de *su* realidad como algo inacabado; y la segunda, con el duelo, en tanto posibilidad real de la pérdida de la utopía, la derrota y la muerte.

Para concluir este capítulo me gustaría insistir en algunos aspectos que considero esenciales en este trabajo de Salvador Castañeda: primero, que el registro de esas notas efectuado por Joaquín es una respuesta contra el tiempo y el espacio carcelario y, por consiguiente, contra la erosión de la memoria que esa realidad impone; y segundo, que el silencio y la idea de lo inacabado figuran como condiciones esenciales en la elaboración de la novela.

Si bien en el primer caso la escritura deviene en el espacio que permite al protagonista enunciarse y permanecer en resistencia, es la escritura misma la que, a partir del anhelo de Joaquín, nos permite visualizar el proceso de transformación que va del testimonio a la ficción testimonial. Tanto Aurelia de Gómez Unamuno como Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada han ofrecido argumentos bastante sólidos sobre por qué Castañeda se inclinó por la ficción y no por el testimonio, siendo la censura, pero sobre todo "los códigos de la clandestinidad" (*Con las armas* 200), los aspectos que tienen una gran resonancia en el personaje principal de su novela. Un ejemplo sobre este código que Joaquín lleva hasta sus últimas consecuencias se observa durante su segunda detención, seguido de una aparente calma luego de resistir a una serie de interrogatorios dentro de una prisión clandestina: "[L]o habían dejado en paz y creía haberlos engañado cuidando no mencionar para nada lo pasado" (*¿Por qué* 167).

En este capítulo, el penúltimo de la novela, hay demasiada información sobre Joaquín quien, en el umbral de su libertad, recuerda cuando lo detuvieron por segunda ocasión; sabemos,

por ejemplo, que ya había estado en esa prisión clandestina en 1968, lo que sugiere que participó en el movimiento estudiantil.[127] Sin embargo, el narrador no dice más sobre el entrenamiento en el extranjero ni da detalles acerca de la organización, lo cual tiene un efecto muy importante en la narración porque su silencio desata la ira de su captor que vuelve a la celda para torturarlo: —¡'ora sí te llevó la chingada, cabrón! ¿Por qué no dijiste todo? — escuchó que le decía en la oscuridad de la capucha el de los ojillos de rata (177).

En cuanto al final de la novela podemos decir que este queda abierto, de ahí su carácter inacabado. Hay que tener presente, sobre todo, que la novela aún no es, es decir, sólo es un anhelo, un proyecto imaginado en el umbral de la libertad, y por lo tanto, un conjunto de notas que testimonian la utopía, pero también los duelos de los camaradas producidos por una infinidad de pérdidas:

> Los activistas, mientras tanto, siguen en una aparente indiferencia entre sí; se conocen demasiado, no tienen nada que contarse uno al otro; el encierro los ha vaciado, aunque al mismo tiempo tengan mucho que reprocharse entre ellos. Se han trabado en acusaciones mutuas que alcanzaron límites inconcebibles, no obstante ahora, comienzan a disiparse a medida que se acercan a la salida, quizá cada uno haciendo su recuento (42).

Por eso es que en el umbral de la libertad se mira a Joaquín resguardar celosamente su libreta, "temeroso ante la posibilidad de que los *salvajes* se la quiten al salir" (18). Este detalle, que aparece al inicio de la narración es crucial porque anticipa la pérdida de la libreta, así como

---

[127] "En la puerta metálica se encontraban aún los mismos letreros grabados que talló entonces con la punta de uno de los resortes del catre: 'México 68', 'prohibido prohibir', '2 de octubre', 'con el pueblo a la lucha, con el pueblo a la victoria'. Consignas y nombres de personas quien sabe si vivas todavía. La misma galera del 68 —recordó—, la misma donde lo sacaron para llevarlo hasta aquella prisión en provincia (*¿Por qué no dijiste todo* 171). En *La patria celestial* (1992) Salvador Castañeda dedica un episodio a la masacre del 68, el cual abordo brevemente en el siguiente capítulo.

el destino que aguarda al personaje; sucesos que, de alguna manera, expresan la síntesis del movimiento guerrillero mexicano, cuya memoria habrá de permanecer por largo tiempo ignorada, dispersa, oculta, extraviada, fragmentada y/o desaparecida del ámbito público: "Joaquín logró sacar la libreta con sus notas bajo el brazo, pero en el forcejeo con los de la combi la perdió entre los matorrales" (179). La libreta que Joaquín pierde sugiere la *todavía-no*-novela que paradójicamente el lector tiene en sus manos; o la novela que aún está por escribirse y que, pese su extravío, ha dado su primer paso al librar las rejas y los muros de la cárcel. De Joaquín sólo sabemos que tan pronto ha pisado la calle, "los de la combi" lo han secuestrado. Queda así manifiesta no sólo la intención de verdad de la novela, sino también el proceso de independencia que el relato empieza a tener con respecto al ambiente carcelario y respecto a su autor. Sin ser todavía un producto artístico terminado, la novela asume un comportamiento autónomo, su intención, si es que se puede atribuir a la novela esta cualidad, es seguir construyéndose.

Capítulo 4: Visiones apocalípticas en tiempos de duelo

4.1 El duelo y el Apocalipsis

Sigmund Freud cuenta que en el verano que precedió al estallido de la Primera Guerra Mundial se encontraba en la campiña tomando unos días de descanso. Mientras admiraba el paisaje en compañía de "un amigo taciturno" y de "un joven poeta", hubo un detalle que captó su atención: a sus acompañantes toda esa belleza no les causaba ningún júbilo; al poeta, particularmente, le preocupaba demasiado que todo aquello que lo rodeaba algún día tendría que desaparecer. Años más tarde, esa anécdota se transformó en un escrito que Freud tituló "La transitoriedad" ("Vergänglichkeit") (1916 [1915]), en el cual reflexiona sobre el tema del duelo a partir de la actitud asumida por sus acompañantes. En términos generales, Freud menciona que la preocupación del joven poeta por el carácter transitorio y perecedero de toda creación humana y de todo lo viviente era resultado de una anticipación o "pregusto del duelo", aspecto que provocó en él la desvalorización del "goce de lo bello" (309). Freud describe cómo, en efecto, la visión del joven poeta se cumple: la guerra, dice, "robó al mundo sus bellezas.… Nos arrebató harto de lo que habíamos amado y nos mostró la caducidad de muchas cosas que habíamos juzgado permanentes" (311).

Del pasaje anterior me interesa resaltar que, lejos de ser categorías ajenas, el duelo y las visiones apocalípticas comparten en común un aspecto muy importante, que es la noción de *fin*, como se logra apreciar en la actitud del poeta en la que acontece un cruce significativo entre el final individual y el fin de una era desde el punto de vista histórico, en otras palabras, la actitud asumida por aquel joven frente a la catástrofe que se avecina es propiamente una visión apocalíptica que acentúa su estado de duelo.

En los textos literarios que abordo en el presente capítulo la presencia de ambas categorías (duelo-visión apocalíptica) no decreta el fin por el fin, sino que obliga necesariamente a mirar su propio proceso de desarrollo y más allá, es decir, hacia aquello que ha quedado después de la muerte o del final imaginado. Como sugiere James Berger en *After the End: Representations of the Post-apocalypse* (1999)

> El apocalipsis, entonces, es el fin, o se parece al fin, o explica el fin. Pero casi todo texto apocalíptico presenta la misma paradoja. El fin nunca es el fin. El texto apocalíptico anuncia y describe el fin del mundo, pero entonces el texto no termina, ni el mundo representado en el texto, y tampoco el mundo mismo. En casi toda presentación apocalíptica algo queda *después del fin* (5).[128]

Warren W. Wagar, por su parte, no solo coincide con Berger en que "el fin es el foco de la experiencia humana", sino que pone particular interés en aquello que distingue como "visiones del fin" o "visiones terminales", cuyo poder y contundencia refleja los síntomas del desencanto de nuestra cultura (7).[129] Pero si Warran pone especial énfasis en la negación y el descontento hacia el orden actual por parte de quien atestigua esas "visiones terminales", Lois Parkinson Zamora realza el papel protagónico del narrador-testigo del fin del mundo. El "narrador apocaliptista", como es descrito por la autora, no sólo "se opone radicalmente a las prácticas

---

[128] "The apocalypse, then, is the End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation something remains *after the end* (5). Traducción mía.

[129] They bear witness, gladly or reluctantly as the case may be, to what Herbert Marcuse has called "the Great Refusal". Through their images, Western man expresses disbelief that his civilization can endure, in anything like its present form. He becomes a nay-sayer, and his nay-saying helps prepare the way for a better or at least a different world (*Terminal* 7).

Estas [imágenes] dan a testimonio, con gusto o a regañadientes como sea el caso, a lo que Herbert Marcuse llamó "el gran rechazo". A través de sus imágenes, el hombre occidental expresa incredulidad de que su civilización pueda perdurar en algo parecido a su forma actual. Se convierte en un pesimista, y su pesimismo ayuda a preparar el camino para un mundo mejor o por lo menos uno diferente (*Terminal* 7). Traducción mía.

espirituales y políticas de su tiempo" sino que su discurso refleja también "su impotencia política para modificarlas" (12). Asimismo, añade Parkinson Zamora, la "visión" de este narrador es "subversiva", ya que "se encuentra al margen de la principal corriente cultural y política (en el caso de San Juan, literalmente en el exilio en la isla griega de Patmos), aguardando la intervención de Dios en la historia humana. Cuando llegue esta intervención divina el corrompido mundo de hoy será suplantado por un ámbito nuevo y trascendente" (12).

Consideremos de nuevo los escenarios descritos con anterioridad: siempre queda algo después del fin (Berger); las visiones terminales son síntoma del desencanto por la cultura y atestiguan una negación por el presente (Wagar); el narrador de estas visiones apocalípticas es un disidente (Parkinson). A estas tres aproximaciones deseo añadir una más que se relaciona directamente con el texto de Freud citado recientemente: el duelo aparece estrechamente ligado a las visiones sobre el fin. En las narrativas que a continuación analizaré esta premisa se sostiene a partir de dos aspectos principales; el primero reformula algunos pasajes del relato bíblico de Juan de Patmos, mientras que el segundo es completamente post-apocalíptico, es decir, se inclina más hacia la idea de "lo que queda después del fin", siendo la existencia entre los escombros y/o fragmentos los elementos más significativos del paisaje alegórico en el que el exguerrillero subsiste.

En *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000) Idelber Avelar expone con claridad este último fenómeno a través de la aproximación que hace del objeto alegórico y del símbolo en su devenir-alegoría en el marco de la postdictadura chilena, los

cuales sitúa dentro de una temporalidad apocalíptica-escatológica.[130] Sobre el objeto alegórico comenta lo siguiente:

> el cadáver se afirma como el objeto alegórico por excelencia porque el cuerpo que empieza a descomponerse remite inevitablemente a esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría. El duelo es la madre de la alegoría. De ahí el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en un tiempo póstumo (18-9).

Acerca del símbolo y su devenir en alegoría señala: "*La postdictadura pone en escena un devenir alegoría del símbolo*. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres" (22). A lo largo del presente capítulo veremos cómo dichos escenarios: la existencia del resto en un tiempo póstumo (como sobrante de una totalidad: una organización, un cuerpo o un objeto), y el símbolo (la patria, la revolución, el padre) como una totalidad quebrada, se vuelven figuras recurrentes en los textos sobre el imaginario guerrillero que ocupa nuestra atención. Observo que en ellos existe una estrecha relación entre el duelo y las visiones apocalípticas y post-apocalípticas (sin dejar de lado a la utopía), siendo sus principales figuras la pérdida de un ser querido, los saldos que dejó la represión y la derrota final en el marco de la disidencia política. Lo anterior, por lo tanto, nos conduce a la distinción hecha por Avelar respecto a "la temporalidad apocalíptica" y "el lugar" que el personaje ocupa dentro de ese

---

[130] En "Sobrecodificación de los márgenes: figuras del eterno retorno y del Apocalipsis", principalmente en la sección dedicada a *Los vigilantes* (1994) de Diamela Eltit, Idelber Avelar resalta dos características importantes en torno al duelo en el marco de lo apocalíptico: primero, que la temporalidad apocalíptica "no sostiene otro retorno", y segundo, que la protagonista (en la novela de Eltit) es "la *última* sobreviviente, portadora de la última palabra" (244).

marco, es decir, los guerrilleros y su forma de ser y estar en el mundo: en algunas ocasiones, por ejemplo, veremos al guerrillero subsistir dentro de un escenario apocalíptico caracterizado por una gran cantidad de vestigios materiales e inmateriales; mientras que en otras él mismo será ese vestigio o fragmento de una totalidad quebrada e incorporada a la escena del duelo, por decirlo en términos de Avelar.

4.2 *Al cielo por asalto:* la novela y sus escenarios

Al cielo por asalto (1979) de Agustín Ramos no se propone recrear la historia de ningún grupo armado en particular. El crítico y narrador Ignacio Trejo Fuentes observa, sin embargo, que la aparición de la novela coincide con el panorama político que entonces era bastante contradictorio:

> [A]ún estaban frescos en el aire acontecimientos que sacudieron a México desde sus raíces más profundas, como el Movimiento Estudiantil de 1968, la matanza del Jueves de Corpus y la guerrilla que actuaba sin concesiones en varias partes del país.… Eran tiempos convulsos … los más jóvenes no tragaban el anzuelo, se lamían las heridas propias o las de sus padres y no podían entender que la sociedad en general se mostrara inerte y silenciosa. ("Mapa" 45)

En *Al cielo por asalto: estética y utopía en la literatura de izquierda* (1988) Patricia Cabrera expone que la novela surgió en un momento de ruptura, no sólo económica a nivel nacional sino política, y sobre todo, estética con respecto a las formas heredadas por el poder dominante. Dentro del ámbito político, Cabrera traza esta ruptura como un largo proceso de descontento social que viene desde la represión a los movimientos ferrocarrilero y magisterial, así como a los médicos y a los campesinos. Asimismo, la reagrupación de intelectuales y políticos disidentes en torno al Movimiento de Liberación Nacional (MLN) y el viraje de la

izquierda que se distanciaba significativamente de la ideología de la Revolución mexicana (26-7) figuraron como antecedentes de una ruptura mayor que vendría a realizarse en la masacre del 2 de octubre del 68.

En cuanto a la ruptura con el viejo régimen en el plano artístico, Cabrera explica que desde la segunda mitad de la década del sesenta la necesidad de delimitar un campo de discursos literarios de izquierda era imperativa. Esta necesidad se fundamentó en la tarea de encontrar una explicación histórica al cambio en la formación ideológica estético-literaria en México. Tal fue la labor de los escritores que surgieron en ese momento, cuya obra apostaba por una renovación artística en tres planos significativos con respecto a lo instituido: la temática, los recursos lingüístico-formales y las bases éticas (27). A lo anterior cabe agregar la influencia de la revolución cultural en Cuba, la cual vino a dar un giro importante a la creación artística en América Latina y al papel del artista con respecto al compromiso con la revolución socialista, aunque sin dejar de lado la modernización y el cosmopolitismo, como lo hace notar Patricia Cabrera a partir del pensamiento de Jean Franco: "la estética modernizante de la escritura, que calificaba como revolucionaria la alteración de los órdenes literarios instituidos, rechazando la función referencial del lenguaje, para instaurar la autorreferencialidad del arte, desplazó al realismo" (27).

El planteamiento de Patricia Cabrera acerca de este giro en la estética narrativa, converge con la postura del narrador y ensayista Alejandro Toledo, quien observa en la novelística del 68 una fuerte influencia de la obra de Julio Cortázar, principalmente de *Rayuela* (1963) ("Anotaciones" 23). Según Toledo el aporte de Cortázar a la narrativa del 68 se advierte en "la apertura de las posibilidades mismas de la historia, hacia una lectura múltiple que nos hace desconfiar del primer acercamiento y nos instala en terrenos de 'lo otro', la *otra* visión, la

oportunidad de mirar con nuevos ojos —quizá maliciosos, irónicos, pero siempre vitales— el presente (24).

En esta coyuntura entre la novela mexicana y el movimiento del 68, Alejandro Toledo distingue dos vertientes principales que evolucionaron desde finales de los 60 y a lo largo de las décadas del 70 y 80: mientras en la primera las obras se enfocan directamente en el suceso, es decir, su fin es exclusivamente historiográfico, periodístico o testimonial; en la segunda, el movimiento se vuelve la madre de una nueva corriente novelística y de una nueva generación de escritores que se caracterizaron por una "intención artística y la persecución de un estilo", según observa Toledo tomado las palabras del propio Cortázar: "En todo gran estilo … el lenguaje deja de ser vehículo para la 'expresión de ideas y sentimientos' y accede a ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje porque todo él es presencia de lo expresado (Cortázar citado en "Anotaciones" 24)[131]. Además de las observaciones hechas por Cabrera y Toledo acerca de que *Al cielo por asalto* heredó la estética del Boom latinoamericano, también me interesa resaltar que la novela se publica en un momento crucial (1979) en el que América Latina ha resentido de manera profunda los efectos del neoliberalismo en la economía y del posmodernismo tanto en el plano estético como en la vida cotidiana, marcada a partir del empobrecimiento de la sociedad y la destrucción del medio ambiente por vía del saqueo a cargo de las compañías trasnacionales.[132]

---

[131] Toledo enfatiza además la apreciación hecha por Ángel Rama respecto a la actitud de los narradores jóvenes de los años 80, en la cual "es omnímoda la presencia de Tlatelolco, pues cuando no es su obsesiva reconstrucción, es su significación espiritual la que rige la visión del mundo" (26).

[132] En "Neoliberalismo, antineoliberalismo, nuevo neoliberalismo. Episodios y trayectorias económico-políticas suramericanas (1973-2015)", José Francisco Puello-Socarrás menciona la existencia de dos momentos históricos que se relacionan con la emergencia del neoliberalismo como fenómeno en la economía mundial en el siglo pasado. "El primer suceso de *memoria larga* es el año de 1947 con la fundación de la sociedad de Mont-Pèlerin, cónclave intelectual y plataforma ideológica desde la cual se difunde el pensamiento y las doctrinas neoliberales. En segundo lugar, el año de 1973, fecha en la que existe un relativo consenso sobre el inicio de largo plazo de *esta* crisis, por ser el año del *shock* petrolero mundial. Sin embargo como propone Perry Anderson, hablamos más exactamente del 11 de septiembre de 1973, día en que se ejecuta el golpe de Estado contra el primer gobierno socialista elegido por voto

De ahí que en la novela de Agustín Ramos el elemento de lo fantástico mantenga una estrecha relación con las visiones apocalípticas para exponer los efectos devastadores causados por la coyuntura posmodernidad-capitalismo tardío.[133] Pero si la ruptura con las formas estéticas del pasado fue una necesidad para los narradores mexicanos que experimentaron el suceso del 68, la temática lo sería también, sobre todo al momento de abordar críticamente el movimiento y sus secuelas, así como las contradicciones dentro de las izquierdas de los años setenta y ochenta, como veremos más adelante.

Otra es la perspectiva ofrecida por Ignacio Trejo Fuentes; a decir de este autor, Agustín Ramos no sólo fue un espectador en todo este proceso histórico; por el contrario, las fuentes que nutrieron la elaboración de su relato son de primera mano, de ahí que haya logrado

> retratar cosas tan convincentes aunque dolorosas,… a través de personajes vivos, en acción, fidelísimos de la realidad que estaban viviendo y debían descifrar. Varios de esos personajes son activistas estudiantiles, y otros, guerrilleros … Él se asume como Agustín Ramos protagonista … aunque no figure en la relación de pretendidos héroes, sino apenas como amanuense necesario de lo que vio, oyó y vivió. (46)

Respecto al papel del autor como personaje de la novela, es preciso hacer una aclaración. En la introducción de esta tesis mencioné que no poseo información que compruebe que Agustín Ramos o algún familiar suyo haya formado parte de algún grupo guerrillero. En tal caso

---

popular en Chile (Salvador Allende), período que desencadena la oleada de dictaduras cívico-militares en el Cono Sur en Latinoamérica y el Caribe en el marco del *Plan Cóndor*. Este acontecimiento marca la instalación de bases del régimen económico-político neoliberal en la región (21) Consultar: Rojas Villagra, Luis. coord. *Neoliberalismo en América Latina. Crisis, tendencias y alternativas*. Asunción: CLACSO 2015.

[133] Por "fantástico" entiendo la definición propuesta por Tzvetan Todorov, quien percibe este fenómeno dentro de la literatura como "un acontecimiento imposible de explicar que se produce por las leyes del mundo familiar" (*Introducción* 18); su característica más importante es la "vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente natural" (19). En otras palabras, según Todorov, "lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la "realidad", tal como existe para la opinión corriente (31).

podemos decir que el "Señor A" (que es el nombre del personaje principal) no sólo es el alter ego del autor, sino que sugiere directamente su nombre, el cual dentro de la narración es pronunciado sola una ocasión (como "Agustín") por Gume, su hermano.[134]

Pero si Trejo Fuentes ve en esta novela las décadas turbulentas del México de la segunda mitad del siglo XX, Patricia Cabrera ofrece una perspectiva global; para ello es necesario remitirnos al término "efemérides", el cual es esencial para percibir la dimensión y el peso histórico que Agustín Ramos proporciona a dicha época. Cabrera observa que *Al cielo por asalto* es la reescritura del relato de la "Comuna de París con salpicaduras de episodios del gobierno de la Unidad Popular chilena" (*Pensamiento* 279), el paratexto inicial de la novela así lo sugiere; sin embargo, en mi opinión, se trata de una recreación de los movimientos sociales en América Latina, que Ramos enfoca desde el aplastamiento de la Comuna de París pasando por la Revolución Rusa hasta la Revolución cubana. En la novela estas efemérides constituyen la máxima expresión de los movimientos sociales de la época, así como de lucha revolucionaria y todos sus avatares: el asesinato del Che Guevara en Bolivia, la masacre del 2 de octubre del 68 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, la masacre del Jueves de Corpus el 10 de julio de 1971, la actividad política desde las casas del estudiante, las marchas, las pintas, las persecuciones contra los activistas, las torturas en las cárceles clandestinas y la guerrilla; es decir, todos estos sucesos dentro de la novela figuran como el común denominador de los pueblos latinoamericanos que buscaban liberarse del yugo imperialista.

---

[134] En su juventud Agustín Ramos militó durante más de cinco años dentro del trotskismo, una corriente dentro de las izquierdas "muy satanizada", de la cual el propio autor asegura haberse retirado sin sentirse huérfano como habría pasado con Diego Rivera y José Revueltas. En: González, Héctor. "Me preocupa no tener una ideología clara: Agustín Ramos". Entrevista. México: *Aristegui Noticias*. 16 de junio de 2015. Web. 22 de noviembre de 2016.

La recreación de los hechos, como ya se mencionó abarca las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX y toma como escenario la gran urbe latinoamericana, que en la ficción es conocida como la Gran Babilonia, la cual bien podría ser México, Buenos Aires o Santiago. El momento histórico-cultural que refleja tiene que ver también con la llegada de cientos de jóvenes provenientes de sus pueblos a la ciudad —entre estos el señor A, Gume y su amigo Caín— con el propósito de continuar sus estudios superiores, instalándose en las Casas del Estudiante, sitios que fueron esenciales en su educación, formación política y consolidación como activistas, sin dejar de lado las otras experiencias de la juventud como la fiesta, el sexo y el amor.

Para cerrar este apartado, conviene reafirmar que la elaboración técnica de *Al cielo por asalto* efectivamente se apega al paradigma establecido por Julio Cortázar en *Rayuela*, ya que propone dos alternativas de lectura, una lineal y otra fragmentaria. El relato fantástico, el dato histórico, el dato empírico y el texto dramático no sólo constituyen el tejido de la novela, sino que además establecen una convergencia bastante original entre acto narrado y acto representado como los dos grandes campos que dan unidad a la novela.

4.3 Al principio fue el duelo

Para comprender el papel que en este análisis ocupan las visiones apocalípticas, primero es conveniente explorar la manera en que el duelo delinea el comportamiento del protagonista que resiste a un presente harto desgarrador. Mencioné al principio de este capítulo, a partir del trabajo de Parkinson Zamora que el narrador "apocaliptista" es marginal a la "corriente política y cultural" de su tiempo, que su "visión es subversiva", y que mientras éste experimenta las visiones del fin de los tiempos también espera la "intervención divina" que acabará con lo corrupto y lo viejo para establecer un mundo nuevo y trascendente (Parkinson*, Narrar* 12).

El señor A, protagonista de la novela, es semejante al narrador apocaliptista propuesto por Parkinson Zamora. No sólo cumple con las características ya señaladas sino que también narra desde un apartamiento, en este caso, voluntario (recordemos, por ejemplo, que San Juan escribe desde el exilio en la isla de Patmos, condición que inevitablemente remite al duelo debido a la pérdida del lugar de origen o lugar de residencia, así como a las pérdidas relacionales que el sujeto experimenta con sus seres queridos, trabajo, cultura, religión y costumbres). Pero los recuerdos del señor A son la elaboración del relato, y mientras recuerda también espera la realización de la utopía que sustituye al acontecimiento divino del relato apocalíptico. Este momento de introspección es significativo, ya que se trata de un gran paréntesis, el cual en lugar de un cierre propone una apertura al duelo, desde el cual el señor A revive su época y evoca a sus muertos.

De entre todos los pasajes que relatan las pérdidas del señor A, hay uno que merece ser comentado, ya que, desde el paratexto con que inicia —"9 de octubre, 1967" (65)— nos anticipa sobre el gran duelo que este personaje experimentará a partir de la muerte del Che Guevara y de Gume, su hermano mayor quien también fue un militante de izquierda, y que por causas de la política y el amor se ha suicidado. Aquí la imagen del guerrillero latinoamericano es presentada desde el velo de la agonía. Su figura, por lo tanto es una imagen-fuerza, una "imagen del deseo" de la época por medio de la cual el protagonista busca llenar la ausencia que en él ha causado la pérdida de su hermano.[135]

---

[135] Aun cuando en el capítulo anterior se ha discutido ya el papel de las imágenes del deseo en la construcción de las utopías, tomando como ejemplo las reflexiones de Beatriz Pastor y Fernando Aínsa a partir del trabajo de Ernst Bloch, conviene mencionar que por imágenes del deseo entiendo aquellas que, provenientes del "excedente anticipante", recuperan los anhelos, las aspiraciones y las esperanzas (inconclusas o inacabadas) de la humanidad para orientarlas de manera objetiva hacia un futuro posible, realizable.

El pasaje transcurre a partir de fragmentaciones discursivas, donde el recuerdo, la epístola y el relato fantástico se imbrican, configurando el tiempo del duelo y con éste, la devoción e idealización de la pérdida. El primer plano corresponde a la memoria familiar efectuada por el señor A, quien evoca las edades de Gume, su visión sobre el amor, su posición política y su ingreso formal a la clandestinidad.[136] El segundo plano tiene que ver con la subjetividad de Gume, particularmente con su disyuntiva de elegir el camino de la revolución o el amor de Aurora, una señorita burguesa de la cual ha quedado prendado; es debido a esta agonía de vivir una vida en la que no encuentra acomodo que Gume se despide de su amada mediante una carta en la que expresa su dolor y frustración por no poder reconciliar aquello que desde la perspectiva ideológica y de clase parece irreconciliable.[137] El tercer plano es la agonía y muerte del Che Guevara. La escena se desarrolla en la escuela de la Higuera en Bolivia donde el Che yace herido, y muy cerca de él, un viejo carpintero trabaja, presionado por los rangers, en la construcción de un ataúd para el guerrillero, que es descrito como un Cristo moribundo. En este pasaje toda referencia a la realidad es inestable, empezando por la ausencia del drama que enmarca la caída del guerrillero, suceso que se desarrolla dentro de un ambiente surreal donde el sentido del humor escamotea el crimen.[138]

---

[136] "Al agua pato. A entrar entero al mundo. Transformarlo. Hablar de proletariado, decir Unión Soviética y Trottttzky y Bolchevique en vez de Rusia y Trosqui y Rojillo; ya no ser Gumito ni mi general ni el Pelochín, sino Renán, el camarada Renán Huante. Al agua pato. A entrar al mundo con todos los fervores" (103).

[137] "*+Plantear el problema de Democracia en general o dictadura en general, sin precisar la cuestión de clase, pretendiendo considerar el conjunto de la nación, es burlarse del marxismo… +Aurora, te amo. Aurora, libertad. +Sólo podremos ejercer el poder si expresamos exactamente la conciencia del pueblo+ Te amo Aurora…*" (104). El símbolo de la cruz al principio y al final de cada oración juega un papel determinante, ya que sugiere la "unión de los opuestos", la "síntesis de las corrientes verticales y las corrientes horizontales" (Chevalier 91). En otras palabras, se trata de la resolución imaginada que el personaje percibe entre amor y militancia política, entre deseo amoroso e impulso utópico en el momento de su agonía.

[138] "Parecía Cristo: transparente y macizo. Estanque, dijo el carpintero tomando el cepillo, sorbiendo desánimo y dejando el rascabuches con lágrimas todavía de resina en los dientes. Llanto de madera joven. ¿Qué hacía don Ángel, cruz o cuernos, ataúdes o cunitas? A la rurrurrú hizo el auto del médico" (99).

Desde el pensamiento del señor A la experiencia de la pérdida fluye violentamente provocando rupturas con la realidad, de ahí que la memoria (el recuerdo del hermano), el símbolo (la dicotomía entre el amor y la revolución expresados en la carta) y la imagen arquetípica (la figura de Guevara en agonía) constituyan no sólo una visión espectral de su pérdida sino también una alegoría por medio de la cual el señor A busca registrar la experiencia que en él va dejando de la muerte, la cual es modulada a partir del relato de la liberación y del nuevo sujeto social contenidos en la imagen de Guevara-Gume.

La lectura que el señor A hace de los objetos a su alcance es ambivalente, efectivamente, como sugiere Idelber Avelar, "los lee como cadáveres" (22) o como entidades rotas que conforman ese presente construido a base de fragmentos. Sin embargo, también los lee desde su condición utópica, como se observa al final de este pasaje en el que una nueva partición del pensamiento y del discurso propios del duelo permiten conocer las últimas palabras que el comandante Guevara dirige a sus seres queridos, marcando así el fin de su agonía:

> *"Mis ojos ya no ven pero pueden llorar por última vez. Les diste ese gusto a mis ojos y a mí. Puedo llorar antes de morir."*
>
> *"Adiós hijos míos… Aleida, hermano Fidel…"* (107).

La sección en itálicas es otra marca paratextual que expresa el énfasis del autor, quien reproduce, a partir de la crónica periodística, las palabras atribuidas al Che Guevara, según se lee en una recopilación a cargo del periodista José Natividad Rosales, publicada el 21 enero de 1970 en la revista *Siempre!*[139] Para el señor A "el reconocimiento" de aquel cuerpo produce dos

---

[139] El Che está en el suelo, sangrando. Intenta incorporarse y no puede. Se queja. En el cuartucho están los otros uniformados: un subteniente y dos soldados y ellos fueron los que revelaron que el Che Guevara al expirar dijo:
—¡Adiós hijos míos! ¡Aleida! ¡Hermano Fidel!
El Che muere. Son exactamente las 12 horas del día 9 de octubre de 1967 (citado en *Las últimas* 15).

efectos significativos: el primero consiste en una expresión elegiaca que trabaja a favor de su pérdida al realzar su fuerza movilizadora, y el segundo corresponde a la negación de la muerte:

> Recorrí sus largas piernas, su tronco amplio y masculino… un cuerpo tieso, electrizado por la rabia y la impaciencia, y bello como un inmenso océano imperturbado: hombre sin huella del hombre; unos puños cerrados de recién nacido en otra vida, apretados como síntesis de una batalla, crispados en un abierto reto al miedo y al mundo; la cara en alto, altiva, altanera,… todo aquel físico apuesto e indoblegable ante la muerte,… yacía en las alturas, estirado y firme con la radiante cabellera azabache ungiéndole los hombros y concediendo a su faz el gesto de ironía tan propio de él (65).

El detalle del cadáver (Guevara-Gume) es bello y parece todavía tener vida. Y aunque el rictus de ese muerto no muestra ni amargura ni tristeza, su delicada sonrisa lo delata, cual si fuera la profecía del espectro que habrá de encarnar en las nuevas generaciones:

> ¿Ahí estaba un hermano querido, un hombre hermano, el eterno niño maduro que anunciaba la natividad cercana del hombre nuevo? Hubiera querido cerrar sus ojos, sus ojos grandes como una agonía solitaria, pero ellos se obstinaban en mirar sin luz al mundo, tal como era.
>
> −¿Lo reconoce?
>
> −No, no es él. Están en un error… (65-6)

Pero en la negación, el señor A afirma la muerte de Gume, y con ésta, el nuevo vínculo fraternal que surge bajo las reglas del duelo, pues hay que recordar que su hermano no muere en combate sino que se suicida, de ahí que la reescritura sirva como una herramienta utópica que corrige la historia reciente con el fin de dar al hermano suicidado y comparado con el Che

Guevara un estatus a la altura de su filiación política, y muy a la medida de esa imagen-fuerza que daba sentido a las motivaciones de una gran cantidad de jóvenes en el mundo.[140]

De todo lo dicho anteriormente es conveniente enfatizar que los recuerdos sobre Gume, la lectura de la carta escrita por éste último y la agonía y muerte del Che Guevara son datos que convergen de manera arbitraria en el pensamiento del señor A; son imágenes cotidianas, deseos reprimidos y trozos del pasado que modelan la arquitectura fracturada del duelo. Sin embargo ese montón de escombros que es el pasado es, como propone Nelly Richard, "un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología determinada" (*La insubordinación* 14). Pero más allá de dicha observación el duelo del señor A se orienta hacia otro derrotero: la proyección que hace del cadáver del Che Guevara en su hermano opera como la negación, quizás ya no de la muerte sino del contexto social y político en que ésta se produjo. Es entonces que ese duelo se ubicaría ya dentro del excedente anticipante, como una subcategoría de los arquetipos y los ideales que alimentan la función utópica del protagonista en *Al cielo por asalto*.

4.3.1 Alegoría apocalíptica del 68 mexicano

En *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror* (2012), en el capítulo "La melancolía de la izquierda", Bruno Boostels identifica que "espectro" y "fantasma" son dos términos que algunos intelectuales mexicanos han usado para describir el panorama que se vivía en el año de 1968: José Revueltas, Octavio Paz, Paco Ignacio

[140] En el ejemplo anterior se cumple aquello que Fernando Aínsa advierte en torno a las imágenes del deseo, para él: "Todo lo que puede percibirse como 'imágenes del deseo en el espejo', forjadoras de sucesivos modelos alternativos, algunos estructurados en los arquetipos, cuando no los tópicos con que se ha definido el deber ser americano a lo largo de la historia, pueden cumplir una función utópica, aunque no hayan cristalizado en una obra escrita y, por lo tanto, clasificable en el género utópico" (136-7).

Taibo II y Armando Bartra lo emplearon en distintos momentos aludiendo a esos tiempos en que el deseo de una nueva revolución asediaba al orden establecido por el partido gobernante: "1968 se convierte en un fantasma no sólo hoy para sus herederos; en el momento de los hechos, la fuerza del movimiento ya aparecía como un formidable espectro (160).

Bosteels acierta al describir este espectro como una "fuerza", es decir un impulso, una esperanza, un espíritu, al final, conjurado por la violencia, como Armando Bartra lo demuestra en *1968: El mayo de la revolución* (2012), crónica en la que describe esta fuerza que poseía a los jóvenes estudiantes: "En casi todos los países del 'mundo libre' el 'marxismo ateo' era sañudamente perseguido por una nueva inquisición que satanizaba 'ideas exóticas' y quemaba literatura subversiva; la organización de los comunistas se convirtió en 'amenaza roja' y los nuevos anticristos eran crucificados o arrojados a la clandestinidad" (11). Patricia Cabrera observa además, que sin importar la filiación original de los grupos de izquierda radical, ya fueran "bolcheviques, marxistas-leninistas, maoistas, espartaquistas, proletarios, campesinos, etc.", en ellos prevalecía "una visión apocalíptica", a través de la cual elaboraban sus discursos mediante "los postulados clásicos del marxismo y sus ramificaciones, para fundamentar la inminencia de la revolución mundial, dado el desmoronamiento y la agonía del capitalismo; eran pues los agoreros o profetas del 'asalto final a la fortaleza capitalista'" (Cabrera, *Al cielo* 38).

Las apreciaciones de Bosteels, Bartra y Cabrera constituyen la *mise-en-scène* de *Al cielo por asalto*, la cual nos muestra las dos caras de una misma moneda. Por un lado, el movimiento estudiantil (y el marxismo propio de la época) figura(n) como una gran fuerza que, entre otros aspectos como el descontento social, los conduce a protestar contra el grupo dominante que ve en ellos a una cantidad de posesos o endemoniados a los que era necesario exorcizar o excluir del cuerpo social. Y por otro lado, como lo hace notar Cabrera, los grupos más radicales de la

izquierda asumen un papel redentor, de modo que el escenario de esta contienda no puede ser otro que el Apocalipsis de mitad del siglo XX enmarcado por la guerra fría y las luchas de liberación nacional contra el imperialismo norteamericano y su gran bestia: el capitalismo depredador.

En *Al cielo por asalto* esta fuerza que domina a los jóvenes da lugar a una serie de imágenes apocalípticas que aluden al movimiento estudiantil de 1968: "En aquel tiempo ocurrían fenómenos inauditos: motines conjurados por la intervención de los demiurgos, obsesiones, rebeldías y posesiones satánicas en millares de mentes juveniles y apariciones de agitadores provenientes del inframundo" (34). La masacre del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco también ofrece cantidad de detalles provenientes del imaginario apocalíptico.[141] En este episodio el señor A es un niño que camina por las calles de la ciudad en busca de Gume que se ha ido de casa porque su mamá lo ha regañado. Al pasar por la Plaza de Santiago (Santiago Tlatelolco, que es el nombre original de la iglesia), el protagonista se encuentra con Moisés (el patriarca), quien arrastrándose sobre el suelo intenta despegar una sombra, la cual empieza a inflar como si fuera un globo una vez que la tiene en sus manos, cobrando ésta una forma descomunal. Mientras "A" continúa en la búsqueda de su hermano se percata del amarillismo de los diarios que expresan su preocupación por la existencia de aquellas fuerzas oscuras que "deseaban ver a la nación sumida en el caos y la anarquía… y lo que era peor: esos profetas de la tenebra y la destrucción decían luchar por el restablecimiento de la luz" (72).

---

[141] Es importante recordar que el Consejo Nacional de Huelga (CNH) no se pronunciaba directamente por la destrucción del Estado como tal, sino por la modificación de ciertas leyes emanadas del derecho positivo, como es el caso de la derogación del delito de disolución social (de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal), así como otras demandas ciudadanas como la disolución del cuerpo de granaderos, la destitución de los jefes de la policía, la indemnización a los afectados por la represión y libertad a los presos políticos; es decir, se peleaba por el empoderamiento de la ciudadanía y por hacer valer sus garantías constitucionales (sociales e individuales).

La voz narrativa alude al discurso del ex presidente Gustavo Díaz Ordaz, durante su cuarto informe de gobierno celebrado el 1 de septiembre de 1968, en el que realiza varios señalamientos respecto a los acontecimientos que en ese momento se desarrollan y que, según su apreciación, estaban poniendo en peligro la estabilidad del país, pero sobre todo la celebración de la XIX edición de los Juegos Olímpicos.[142] En la novela esta actitud de los jóvenes que también se oponen a la Gran Sombra levanta el rumor generalizado de un golpe de Estado en puerta, el cual, en opinión de las buenas conciencias, es necesario prevenir, así que resuelven llamar a los revoltosos a un diálogo, siendo el sitio elegido la Plaza de la Gran Sombra (de Santiago).

En lugar de un diálogo, las "fuerzas del bien" representadas por el ejército, los grupos paramilitares y la policía han preparado una masacre contra las "fuerzas del mal" representadas por el estudiantado y parte de la población que se le ha unido. El suceso es narrado en un tono apocalíptico, cuyo acento recae en la ira de un Dios justiciero y vengador que se lanza con todo su poder contra los infieles: "tres luces de bengala centellearon en el oscurecido cielo. Esa era la señal. Los escuadrones alados de Santiago —el apóstol guerrero— vomitaron lumbre. Centurias de arcángeles drogados cercaron la plaza con sus bayonetas. Desde los pisos superiores de un edificio, el batallón Olimpia disparaba sobre la muchedumbre" (73). La masacre es la ira de Dios, es la furia del patriarca del Estado todopoderoso que castiga y da la espalda a quienes intentan rebelarse contra su ley y orden; en este sentido, la voz narrativa es contundente al

---

[142] En su alocución los intereses de los estudiantes son malignos, indignos e irracionales, por lo tanto "no pasarán como episodios heroicos, sino como absurda lucha de obscuros orígenes e incalificables propósitos" (Ordaz 86). Más adelante, condena toda injerencia intelectual del exterior ajena a los principios de la realidad nacional y lanza una conjura contra los espíritus malignos que quieren acabar con la paz mexicana usando como plataforma los centros educativos del país: "¡Qué grave daño hacen los modernos filósofos de la destrucción que están en contra de todo y a favor de nada!" (76-89), en esta última cita se refiere a los intelectuales de la época, en especial a Herbert Marcuse, cuyo pensamiento tenía gran influencia en los jóvenes en el mundo. Díaz Ordaz, Gustavo. "Cuarto informe de gobierno. Capítulo V. Honorable Congreso de la Unión, México. 1 Sept. 1968.

describir cómo las puertas del templo franciscano "se cerraron fríamente" (73) cuando la masa trataba de encontrar refugio en la casa de Dios. En *La patria celestial* (1992) de Salvador Castañeda, la voz narrativa recrea este mismo suceso de manera semejante, aunque presentándolo no tanto como una imagen apocalíptica, sino más bien como una acción mezquina y temerosa por parte de los representantes de la iglesia católica hacia el pueblo: "Cristo se zafa de la multitud y con su gavilla corre a esconderse y se encierra a piedra y lodo en la iglesia de Santiago para que nadie escape" (19).

Si en el primer caso sobresale la imagen del desprecio divino contra los revoltosos, en el segundo resalta el egoísmo, la traición y la falta de valor por parte de los servidores de Dios que dejaron a la muchedumbre a merced de las balas. Asimismo, el hecho de que el creador de esa sombra inconmensurable sea Moisés, el patriarca y líder de la nación de Dios, quien por mandato divino ha sido provisto de las Tablas de la Ley, habla de la potencia del mito fundador en el cual se sostiene el Estado mexicano. La yuxtaposición entre religión y política refiere directamente al mito de la Revolución mexicana sobre cuyo monumento institucionalizado es impensable cualquier otro intento de revolución.

Este pasaje cierra con la imagen de una sociedad quebrada y engañada, ya que Moisés convierte a la Gran Sombra en "un planeta grávido y manipulable" y luego en un gran espejo, cuyos fragmentos reparte entre la población en señal de paz y victoria: "Así Moisés inauguró los espejos en que la Gran Familia Nacional pudo contemplar su imagen; así quedó decretada la festividad del descubrimiento de los espejos, un miércoles dos de octubre" (75). De acuerdo con Idelber Avelar podemos concluir que en la novela de Agustín Ramos el duelo y el detalle apocalíptico conforman una alegoría que subyace al "presente" nacional enmarcado en el cauce del progreso, y cuya imagen representativa son los Juegos Olímpicos, es decir, la llegada de la

modernidad al país y con ésta el ingreso al primer mundo. Pero debajo de esa gran arquitectura que es el progreso sobresale una gran cantidad de restos, como expone la voz narrativa:

> Humo, plasma, muerte, sombra.… Los arcángeles hacían trizas hasta el último terror y la última pesadilla. Un niño rodó de cara a las tinieblas a unos metros de su caja de bolero; yo tropecé con él… entonces no eran nubes y algodones lo que yo pisaba. Las ganas de vivir y amar quedaron aplastadas en las baldosas; ya no hubo cuerpos sino costras reventadas … La sangre viva seguía corriendo muerta por las escalinatas que yo bajaba entre empujones, eso era lo que me perseguía y no las balas,… eso era lo que abofeteaba el sabor acerado de la lluvia con su aroma de ceras y de cirios, de cuerpos rígidos cerúleos.
>
> El amor yacía tieso, asombrado y sereno, con la boca coagulada de sueños (74)

Una poética del duelo nace de las visiones apocalípticas del 68, sin embargo ésta queda encriptada en la memoria nacional, muerta y viva al interior de la conciencia e imaginario colectivos, como un espectro que irrumpe para relatarse y relatarnos una y otra vez desde nuestro *ser* fragmentado, como también expone el narrador en la obra de Salvador Castañeda al final de su relato: "los zapatos están desperdigados, vacíos, y el vientecillo helado se endulza y miles de hojas de papel iluminadas bajo la luz mercurial, en desbandada abandonan los cuerpos para romper el cerco de la muerte" (*La patria* 19).

Para concluir este apartado, es importante recordar que aquí lo apocalíptico describe una ruptura histórica: los estudiantes figuran como endemoniados, los soldados como ángeles justicieros, el presidente como el patriarca de la nación, y la plaza de Santiago, que estaba destinada a ser el lugar de la convivencia, el diálogo y la paz, es transformada en el matadero donde se hace efectiva la ira de Dios. Es conveniente decir también, que esta visión no es

mostrada como un hecho predestinado, sino como un drama social en el que el duelo se materializa a partir de los restos que dejó la violencia. Por lo tanto la visión apocalíptica del señor A se ocupa también de esos fragmentos que parecen quedar olvidados en los márgenes del curso lineal de la Historia.

4.3.2 Reflejos del Apocalipsis en el drama de la historia

En "La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana" Julio Ortega ofrece una hipótesis, la cual plantea que "el operativo crítico del discurso apocalíptico en América Latina se puede formular en términos de su fuerza de contradicción: la alegoría apocalíptica empieza problematizando las representaciones dominantes, cuya lógica de reproducción desmonta para contradecir las jerarquías de su reduccionismo" (56). En la novela de Agustín Ramos el anterior presupuesto parece probar su validez, a partir del caos originado por el imperialismo y la violencia del Estado, aspectos que figuran como elementos constitutivos de la realidad social y política que el protagonista critica desde el imaginario apocalíptico.

En el pasaje que relata las peripecias guerrilleras del señor A y sus camaradas, durante una caminata por la sierra donde se encuentran con un viejo campesino que sugiere ser Juan el profeta de Patmos, el empleo de imágenes apocalípticas es abundante. Es importante mencionar que este viejo campesino es quien narra el Apocalipsis, por lo tanto su visión acerca del presente es "terminal", de acuerdo con Warren W. Wagar, además de que niega el presente y expresa su desencanto por la cultura de su tiempo. Al mismo tiempo, siguiendo a Lois Parkinson Zamora, sobresale el carácter disidente de este narrador —el viejo campesino a quien también me referiré como "el viejo de Patmos"— que a través de sus visiones critica a las estructuras del poder dominante.

Si, como afirma Julio Ortega, "la alegoría es un instrumento que convierte a la naturaleza y la historia en figura culturalmente situada y políticamente proyectada" ("La alegoría" 55), entonces la "alegoría apocalíptica" en la novela de Ramos, a la vez que proyecta la historia como presente, también descorre el velo de la política que la caracteriza para así poder problematizarla desde el lenguaje y la imaginación fantástica del drama del fin de los tiempos.

Años después de la masacre de la Plaza de Santiago, el señor A se incorpora a un grupo guerrillero integrado por jóvenes, cuyos nombres refieren a apóstatas y demonios de los textos bíblicos (Gog, Magog, Jezabel, Lilith, Orpá, Apolión son los nombres de estos personajes secundarios). Este pasaje inicia con una expedición que el grupo realiza en la sierra, y donde se encuentra con aquel viejo campesino que les da la bienvenida a Patmos. Tras una larga deliberación los muchachos resuelven no ejecutar al viejo al que toman por un loco, sino darle de comer y dejarlo a su suerte. Sin embargo, sus planes cambian radicalmente cuando descubren a unos agentes deshaciéndose de un cuerpo mutilado. Al sentirse observados los policías emprenden una persecución en contra de los jóvenes y el anciano que termina huyendo con el grupo guerrillero.

A partir de este momento el viejo campesino, devenido en profeta, empieza a escribir todo lo que ve, de modo que sus notas, que son algunos de los versículos del Apocalipsis, constituyen un ejercicio autorreferencial que se integra al flujo de la narración, dando cuenta de la crisis del mundo contemporáneo y sus aberraciones, las cuales el ahora profeta concibe como visiones del final de los tiempos. Sin embargo, lo que más importa resaltar aquí es cómo este personaje se engancha en las acciones para actuar en esa parte del relato como narrador. Hay que recordar que los jóvenes hallan al viejo en una gruta, es decir, la presencia de los jóvenes guerrilleros en ese sitio actúa como pretexto para despertar al anciano (que literalmente se

encuentra dormido) y así dar voz a los que no tienen voz; es de esta manera que la palabra del campesino describe y critica esa realidad insoportable, mediante sus visiones y profecías sobre la lucha entre contrarios y el fin de los tiempos.

La imagen irreconocible de aquel cadáver en vías de descomposición desechado en una zanja por los policías es la primera visión, mediante la cual el anciano profetiza la impunidad y la supremacía de la violencia como sellos característicos de la denominada "guerra sucia": *"Entonces salió un caballo negro; y a su jinete le fue dado quitar la paz de la tierra para que se degollaran unos a otros"* (127).[143] Luego de romper el cerco, el grupo llega hasta los márgenes de la ciudad, donde se encuentra un río contaminado por desechos industriales, basura y animales muertos, y en cuya orilla se levantan pocilgas donde habitan ancianos y niños desnutridos. Ahí el profeta experimenta una nueva revelación, la cual alude a la muerte generada por el despojo y la contaminación de los recursos naturales, así como por el hambre y la miseria a partir del acaparamiento y el control de todos los bienes en manos de los poderosos:

> *"El cuarto jinete montado sobre un bayo, se llamaba Peste y cabalgaba en compañía de los infiernos. Se le dio potestad para matar con espada, con hambre, con mortandad y con fieras"*
>
> *"Y he aquí que el jinete del caballo tenía una balanza en la mano"*
>
> *"Nadie podía comprar ni vender si no tenía la marca, el nombre de la bestia"* (128-9).

Hasta este momento las visiones del viejo se enfocan en la decadencia que impera en el presente. Su crítica por lo tanto, está dirigida hacia aquello que el grupo dominante considera como progreso y que el profeta percibe como el epitafio de la civilización. Pero no todo aquello

---

[143] Las citas correspondientes al Apocalipsis tomadas de la novela aparecen en comillas, itálicas y negritas, por lo que en este trabajo se respeta su formato original.

que es representado bajo el velo de la decadencia puede ni debe ser comprendido desde la visión escatológica. En este sentido, Warren W. Wagar comenta que ambos aspectos pueden converger o no, sin embargo el punto decisivo entre uno y otro aspecto consiste en "el grado en que el final es predicho o insinuado en el pronóstico de un profeta determinado. Si a su pronóstico de un futuro decadente, añade la firme esperanza de un final todavía más distante del orden humano, entonces él puede pertenecer a la escatología (7).[144] Más adelante veremos cómo esta condición de esperanza se cumple en las visiones del viejo profeta.

Después de que los jóvenes se han librado de la policía y el ejército se instalan en una casa de seguridad donde tratan de resolver qué harán con el profeta. A Gog se encomienda el cuidado de este personaje, así que elige salir a caminar con él por las calles de la ciudad. Sin embargo, su paseo es interrumpido por la alarma que anuncia el toque de queda, de manera que el activista y el viejo se ocultan en la zona roja, la cual es comúnmente visitada por "instructores militares y agentes de inteligencia del imperialismo" (133).

Ahí, el joven guerrillero aprovecha la ocasión para comportarse como un buen parroquiano e invita al viejo a iniciarse en la vida mundana, pero el profeta se encoleriza al atestiguar todo ese libertinaje, y sorteando escupitajos y golpes abandona junto con Gog el lugar profiriendo maldiciones contra ese modo de vida que privilegia los vicios y el comercio sexual: *"Morada de demonios, guarida de todo espíritu inmundo y albergue de toda ave detestable; del vino de sus concupiscencias han bebido las naciones, en su copa han fornicado los reyes, y con los comerciantes se han enriquecido con sus deleites desenfrenados"* (133). En esta nueva

[144] "Clearly a sense of decadence can be part of any eschatological vision, but it need not be eschatological in and of itself. The decisive point is the extent to which the end is foretold or implied in a given prophet's prognosis. If to his forecast of a decadent future he adds the firm expectation of a still more distant end of the human order, then he may belong to eschatology" (7). Traducción mía.

visión el profeta expone en su esplendor al capitalismo tardío, multinacional, determinado por una sociedad de consumo que tiene como dioses al dinero y el placer. Asimismo, el hecho de que los parroquianos de la zona roja sean policías y militares tiene como propósito hacer evidente la corrupción de esas instituciones y su plena identificación con una clase social viciosa e inmoral que interviene, reprime y facilita la aplicación de las leyes del mercado por medio de la violencia.

Pero el estremecimiento del viejo llega al máximo cuando Gog y Orpá no sólo le hablan de las armas de destrucción masiva sino que, además, le muestran una imagen del hongo nuclear que termina por provocarle fiebre y espasmos. Luego de su recuperación, los jóvenes acuerdan que el profeta debe ser devuelto a Patmos, pero Magog desobedece y lo lleva a una colonia popular, la cual termina envuelta en llamas, y cuyos moradores son reprimidos brutalmente por la policía.[145] Después de escapar del incendio y la violencia en ese barrio popular, los jóvenes conducen de vuelta al viejo al lugar donde fue hallado. Sin embargo, ese sitio ya no se parece al que los guerrilleros conocieron por primera vez cuando realizaban la expedición; ahora el bosque ha desaparecido y también la gruta, quedando solamente la casucha donde habían pernoctado.

La presencia del viejo de Patmos en la vida de los guerrilleros sirve para exponer el estado de las cosas en el presente narrativo. Desde su mirada, la guerra fría y la constante amenaza de la destrucción nuclear enmarcan una lucha de contrarios que sustituye la batalla cósmica entre el bien y el mal. Asimismo, la corrupción de las autoridades, la miseria en el

---

[145] En la novela ese "cantegril" está ubicado en Iztacalco, el narrador indirectamente se refiere a la colonia popular Campamento 2 de Octubre de esa delegación situada en la ciudad de México, que durante los setenta y principios de los ochenta constantemente era asediada por la Dirección Federal de Seguridad bajo la sospecha de que los vecinos escondían a guerrilleros y luchadores sociales. En enero de 1976 fue provocado allí un incendio que consumió alrededor de mil viviendas improvisadas con plástico y cartón, y cobró la vida de varias personas. En la novela la voz narrativa expone el asedio por parte de la policía de la siguiente manera: "la tiranía solía bombardear selectivamente las barriadas sospechosas de colaborar con la resistencia" (134).

campo y la urbe, así como la represión y la persecución de la oposición política completan este escenario de perversión y desastre que el profeta traduce al lenguaje apocalíptico.

De acuerdo con la observación hecha por Parkinson Zamora respecto al narrador apocaliptista, diré que el viejo al huir con los jóvenes guerrilleros se convierte también en un "disidente": su condición de "outsider" dentro de ese mismo grupo le permite interpretar desde su propio contexto cultural el devenir de la historia a partir de las tensiones propias de la lucha por el poder y la moral de los actores que se afanan en ese cometido. Es evidente, por ejemplo, que el viejo rechaza los vicios y locuras de los jóvenes combatientes, no obstante también es capaz de mirar en sus acciones un impulso utópico orientado hacia la posibilidad verdadera de construir un mundo mejor, como sucede cuando observa a los chicos estudiar los *Grundisse*, obra marxista sobre el cual el señor A ironiza al llamarla: "el librito profético" bíblicamente empastados por el vecino vendedor de libros…" (131).[146]

No es una casualidad el hecho de que el señor A se refiera a los escritos del joven Marx que, como observa Ruth Levitas en *The Concept of Utopia* (1990), sobresalen por su contenido utópico. Un ejemplo sobre el avance de lo abstracto a lo concreto se aprecia en "el objetivo del comunismo" el cual consiste en "la trascendencia de la alienación, la superación del alejamiento de los seres humanos entre sí mismos que resulta de la institución de la propiedad privada (40). De modo más específico Levitas explica, a propósito de los *Grundisse*, que la creación del nuevo sujeto dentro de la sociedad comunista tiene su base en una nueva forma de concebir y aprovechar el tiempo libre con relación al trabajo. A decir de la autora el 'tiempo libre' no sólo

---

[146] En este pasaje la nota escrita por el viejo dice lo siguiente: *"Vi un cielo nuevo y una tierra nueva; la muerte no existirá más, ni habrá duelo ni gritos, ni trabajo, porque todo esto será pasado" … "Pronto vendré con mi recompensa para dar a cada uno según su trabajo"* (132).

es ‘ocio’ sino también ‘tiempo para una actividad más alta’, que transforma a ‘su poseedor en otro sujeto’(42).[147]

Pero la presencia del profeta crea una gran contradicción dentro del relato, en especial a partir de esta última visión donde lo apocalíptico y lo utópico parecen tocarse. Respecto a esta posible convergencia entre ambos aspectos, Parkinson Zamora observa la existencia de una línea divisoria entre ambas visiones, resaltando en la primera el impulso histórico de la lucha de contrarios, y en la segunda, el impulso que enfoca los esfuerzos humanos hacia un nuevo mundo futuro y su perfección (*Narrar* 30).

Es innegable que el viejo otorga a las acciones de los jóvenes un contenido mesiánico, sin embargo esta categoría queda en entredicho tras la ausencia del individuo que, caracterizado por un halo sagrado organiza la liberación. En este caso, los jóvenes impulsados por el pensamiento marxista constituyen este sujeto colectivo, terrenal y liberador que proyecta la esperanza por el cambio en el marco del fin de los tiempos. En otras palabras, el trabajo político de los jóvenes, en tanto proyección de la experiencia científica del pensamiento marxista, se vuelve a ojos del viejo de Patmos la revelación y realización de la utopía (de narrativa cristiana) en la que reinará la justicia, la igualdad social y la dignidad del ser humano a partir del trabajo libre de toda explotación

En la novela de Agustín Ramos esta antinomia parece quedar resuelta mediante un doble vínculo en el que ambas visiones exponen la necesidad de un giro radical en la historia. Mientras

---

[147] Ruth Levitas enfatiza cuatro figuras clave en el pensamiento del joven Marx: la abolición de la división del trabajo, el desarrollo del potencial individual, la transformación del trabajo y el incremento en la prosperidad material (hecha posible mediante la propiedad social de los medios de producción) (42). En conjunto estas cuatro figuras están orientadas a la formación de “una nueva sociedad”, que conlleva “a la producción de un tipo diferente de persona, no sólo en el sentido de aumentar sus poderes como individuos sino … en la producción de seres humanos totalmente sociales”(43).

el profeta, percibe este giro desde la esperanza escatológica, propia del fin de los tiempos, los jóvenes lo perciben desde la revolución, la cual apunta hacia una utopía de la liberación y no del orden. De ahí el impulso utópico que mueve a los jóvenes a ingresar a la clandestinidad, a estudiar la teoría marxista con vehemencia y dirigir sus esfuerzos hacia aquel horizonte imaginado que, en términos de Althusser, consiste en la creación de la historia por las masas y no por "el hombre", como sugiere la concepción burguesa (21).

Aquello que se ha observado a lo largo de este apartado nos remite a la apreciación hecha por Julio Ortega. Recordemos que este autor identifica una fuerza de contradicción en el operativo crítico del discurso apocalíptico en América Latina, siendo la alegoría la figura que se encarga de problematizar las representaciones dominantes y su lógica de reproducción. Ortega pone especial énfasis en el desmontaje de estas representaciones, de ahí que cada elemento, cada pieza del engranaje capitalista (y su idea del progreso) son leídos como partes de una totalidad (economía, política, cultura e historia desde la perspectiva del poder dominante) puesta(s) en cuestión. Tenemos entonces que, en la novela de Agustín Ramos, las visiones apocalípticas no sólo exhiben la profunda crisis en que el mundo se encuentra, sino que son los signos, el llamado que anticipa la muerte de lo viejo y la llegada de lo nuevo en el que reside el porvenir y la esperanza.[148]

---

[148] Isaac J. Pardo observa que "la literatura apocalíptica judía ha sido comparada por Nigg con los volantes revolucionarios de nuestro tiempo y el autor la califica de "literatura de conspiradores" (215). Cornelis y Leonard escriben, por su parte: "El drama de dimensiones cósmicas evocado por la apocalíptica judía tenía significación social y revolucionaria. Lo que prevé el vidente de los libros sibilinos, aquello a que aspira al final de una crisis que aguarda y teme al mismo tiempo, es la liberación política y religiosa de Israel por derrumbamiento de aquel mundo que amenazaba con estrangular su fe. La grandeza del imperio romano aparecía tan inconmovible, que la intervención de Dios, único capaz de quebrantar aquella potencia, tenía necesariamente que adquirir el aspecto de un cataclismo de dimensiones cósmicas" (215). Ver: Pardo, Isaac J. *Fuegos bajo el agua. La invención de la utopía.* Biblioteca Ayacucho 153: Caracas, 1990.

4.3.3 Más allá del final, la historia

En la novela de Agustín Ramos el final no consiste en el cierre completo de la historia sino en la apertura de otras continuidades, tanto de narración como de lectura. Pero no es el viejo de Patmos quien traza estos derroteros, sino el señor A a partir de la elección de su propio destino. En este punto de la narración el protagonista se da cuenta precisamente de que la historia misma lo ha rebasado y que su decisión de aislarse no sólo "del combate sino de la propia vida" ha causado que sus ojos no hayan podido atestiguar la realización de aquello que siempre ha esperado con vehemencia, que es el triunfo de la revolución: "Siempre me sucede lo mismo: mis problemas personales me apartan de la historia, me excluyen del mundo y me hunden en la más desoladora y asfixiante de las apatías" (163).

Pero este apartamiento voluntario del discurrir del tiempo lineal es una especie de ataraxia que desde su humor melancólico sirve al protagonista para elaborar la narración de su pérdida y de una historia que ya fue. Su condición nos recuerda al narrador apocaliptista que apartado del mundo y sus avatares contempla, registra y narra el destino de la humanidad.

Habiendo superado este retraimiento, incluida la idea del suicidio, el joven combatiente decide salir a las calles para apreciar la obra del pueblo, una revolución en ciernes la cual admira con asombro porque en cada detalle se le revela la historia como realización y porvenir. [149]

---

[149] En este pasaje una sucesión de imágenes subyugan al protagonista: "el programa con las disposiciones del nuevo gobierno de trabajadores" que sobre los muros cubre otras capas de papel en que "manifiestos, prohibiciones, convocatorias, llamamientos al orden, proclamas y alertas a la población" (164) figuran como huellas del movimiento social. Asimismo, figura también la imagen de jóvenes estudiantes que forman comisiones y reparten propaganda ayudados por la población que ya no los ignora; la desenajenación del trabajo en el chofer del camión de la ruta que solía tomar y en los empleados de la biblioteca donde él y su amigo Lot alguna vez laboraron; los obreros que andando sobre la "Gran Plaza" portan fusiles que pertenecieron al ejército regular ya extinguido y platican amigablemente con unos niños a los que al mismo tiempo instruyen sobre el uso de la violencia: "A ver señor, apunta, mata ese pajarito si eres tan macho… El más desenvuelto de esos dos trabajadores miembros de la milicia popular reconvino a los chiquillos: 'No chavitos, esto no es para matar, es para defender'" (168); y finalmente el barro en las botas de "los milicianos, los delegados y los nuevos gobernantes que se diseminaba por todo el palacio

Más adelante, con la esperanza de encontrar a Lilith, su camarada y compañera sentimental, el señor A se dirige al refugio clandestino donde solían reunirse, pero en su lugar encuentra a un grupo de campesinos organizándose para la resistencia; ahí, abrumado por todo aquello que ha visto, el señor A desfallece. Durante su inconsciencia el muchacho sueña que se vuelve a encontrar con su hermano, quien dulcemente lo cuestiona sobre el papel que debería desempeñar en la historia: "Ya todos tenemos designado un puesto ¿y tú?" (170). En ese instante "A" se despierta y sale del refugio camino a la azotea del edificio en busca de su redención personal, ya que si bien la revolución es un hecho, su victoria es parcial porque aún tiene que hacer frente al ejército imperialista que se acerca para invadir su país.

Convencido de que la lucha es el único camino hacia la autoafirmación como sujeto, como hermano y como combatiente, el señor A apela más que nunca a su valor y autoridad moral que a lo largo de la novela han permanecido en la incertidumbre. De ahí también que el personaje conciba esta determinación como "mi nacimiento" (170), que es el alumbramiento del Hombre Nuevo, pero también el nacimiento a su propia muerte.

Este momento de la decisión indica el cierre del gran paréntesis de la memoria que había perdurado a lo largo de la novela: "Hasta este instante todo fue puro recuerdo. Pero bien: ¡basta de *dar cuerda al recuerdo*! y de aferrarme al pasado como a mis lugares comunes. Si estuve evocándolo todo no fue para exhumar de mi memoria lo que tiene de irremediable, sino para capturar la oportunidad que me despacha esta situación extrema…" (171).

Su mirada melancólica, que entonces había registrado el tiempo del duelo y el devenir de la historia a través del imaginario apocalíptico, apela finalmente a la vitalidad y la fuerza moral

---

de gobierno" (168), hecho que simboliza la materia primaria con que los hombres de la revolución moldean el nuevo Estado, constituyen las instantáneas del último viaje que el protagonista hace por "la ciudad después del triunfo" (165) del cual también se siente ajeno y completamente excluido.

que habita en el acto temerario: armado con un cañón antiaéreo, el señor A aguarda sobre la cornisa de un edificio la llegada de su enemigo.[150] Este momento es crucial porque si para el protagonista todos los acontecimientos narrados son ya solamente fragmentos de memoria que componen una "biografía de lamentos y corazones cayendo a cachos junto a la vida de un hermano, de un amor o de cualquier utopía avasallada por las calamidades de la época" (172), el acto que está próximo a ejecutar enmarca de manera significativa su noción del día del Juicio Final, no como una consumación catastrófica de los eventos, sino como un acto de liberación, a partir del cual el protagonista experimenta una extraña plenitud en la que advierte para él y para todos sus muertos un aire de perdurabilidad:

> "Debería sentirme ínfimo y solo. No obstante me siento integrado a todo lo vital. No estoy solo, no lo he estado desde el instante en que decidí subir aquí … soy una partícula más de la gente, de toda esa gente a la que no pude demostrarle mi amor, a la que sólo en este tardío recuerdo le he testimoniado anémicamente lo que sentía por ella" (173).

Antes de jalar el gatillo el protagonista no sólo se afirma como revolucionario, sino que reafirma su herencia contraída desde la experiencia del duelo, como señala Derrida al parafrasear a Hölderling: "heredamos aquello que nos permite testimoniar de ello" (*Espectros* 68), y el señor A ha heredado el espíritu revolucionario de Gume, de Caín, del Che Guevara y de todos sus camaradas caídos, el cual traslada a la acción cuando advierte a su enemigo aproximarse hacia él: "A estas alturas, la bestia ignívoma baja gloriosa como una revelación divina… Pero no, tampoco es Dios, sino algo más vivo y gélido, menos exorcizable; un cráneo esmaltado que muestra sus suturas al acercarse" (173).

---

[150] Cabe agregar que en este pasaje la efeméride "17 de abril, 1961" refiere a la defensa de Cuba durante la invasión de Playa Girón, la cual de acuerdo con el almanaque incluido en la novela, significa la "primera derrota histórica del imperialismo yanqui" (162).

La novela concluye con una imagen hermosamente apocalíptica que el señor A describe a partir de la confrontación de fuerzas en el terreno de una enemistad que, por decirlo con Carl Schmitt, exige la aniquilación total del enemigo: "El brillo de mis pupilas se concentra en la cruz de la mira, mis pies pisan hasta el fondo del pedal; mis manos oprimen el gatillo-manivela del cañón antiaéreo montado en la cornisa; suena el disparo y es como si un sol viejo lo recibiera. El cazabombardero invasor cae. Amanece" (173). La acción ejecutada por el señor A en el cierre de la narración, lejos de decretar la muerte del viejo sistema, anuncia el momento de la resistencia y el alumbramiento de un nuevo horizonte enmarcado por una revolución que irradiará más allá de las fronteras. La fecha ("17 de abril, 1961") como hemos observado, se vuelve la marca del día del Juicio Final y el acto que lo legitima y le otorga sentido es el despliegue de una violencia que a nivel individual redime al protagonista, y a nivel histórico se erige como destructora del orden impuesto por el poder dominante.

4.3.4 Las cosas últimas: monólogos del drama fúnebre

Al inicio de este capítulo mencioné que *Al cielo por asalto* es una novela compleja en cuanto a su estructura general, ya que la organización preliminar de sus tres capítulos agrupados en números romanos (*I*, *II* y *III*) sugiere en apariencia un orden lineal; sin embargo, los diversos pasajes que aparecen al interior de cada apartado proponen también una lectura fragmentada, aspecto que reafirma la profunda influencia de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar en la experimentación formal efectuada por Agustín Ramos. A continuación, abordaré algunos de estos pasajes, los cuales comprenden una serie de actos dramáticos. Parto de la idea de que estos actos no sólo fracturan el ritmo general del relato, sino que remarcan la discontinuidad propia de la memoria, realzando así el tiempo del duelo en una especie de drama fúnebre, que, siguiendo el pensamiento de Walter Benjamin, se distingue por su carácter alegórico. En otras palabras, en

dichos textos tiene efecto aquello que Idelber Avelar sugiere en *Alegorías de la derrota* (2000), donde percibe al "duelo como la madre de la alegoría" (18). Cabe enfatizar que en opinión de este autor, el cadáver en tanto objeto alegórico señala el proceso de descomposición del cuerpo, el cual inevitablemente produce "esa fascinación con las posibilidades significativas de la ruina" (18). Importa dejar constancia de que en estos pasajes el señor A se presenta de esa manera: hablando desde las ruinas y desde su propia descomposición progresiva porque él ya es un cadáver, y el habla (el lenguaje espectral) se vuelve la materia que da forma a los actos alegóricos que va presentando.[151]

La estructura general de cada acto inicia con las acotaciones preliminares que describen detalladamente el escenario y continúa con la intervención del señor A como personaje dramático. Es significativa la importancia que tiene este primer elemento (las acotaciones generales) con relación al carácter alegórico del duelo, ya que la mayoría de los escenarios desde los cuales el cadáver del protagonista se enuncia son sitios en ruinas: el patio de un manicomio, una casona de leprosos, un campo de fusilamiento, una casa abandonada, los escombros de un salón de clases, una sala de hospitalización, el patio de una cárcel, el baño colectivo de una fábrica y un viejo salón de actos de un sindicato. Llama la atención, por ejemplo, que la mayoría de estos sitios son instituciones disciplinarias, desde las cuales se ejerce el poder sobre el cuerpo social, por decirlo con Michel Foucault; sin embargo, el hecho de presentarlas en tal decadencia

[151] El proceso de desintegración experimentado por el protagonista es más humorístico que patético. A lo largo de los monólogos el lector es testigo de la extinción de ese cadáver "parlanchín" (*Al cielo* 29), el cual es descrito sucesivamente como: un promontorio vegetal boquiabierto, un fardo con principios de putrefacción, un cuerpo putrefacto, un trebejo sin color ni carnes arrumbado, desnudo de ropajes y carne, una calavera que sigue hablando aun cuando carece ya del hueso maxilar, un montón de cenizas, una presencia que no más es visible.

indica no sólo el fracaso de las mismas, sino también la falla de todo el sistema que las sostiene.[152]

No es ocioso insistir en que los textos recrean la descomposición progresiva del cadáver del señor A hasta que no queda de él remanente alguno. En cierto sentido, se trata de la continuación teatral de la novela después de que el protagonista ha derribado al cazabombardero y posteriormente es aprehendido "por una patrulla de invasores que me sorprendió en mi puesto de francotirador en la azotea y me condujo al salón de interrogatorios" (18), según expresa en el primer monólogo, el cual tiene como locación el interior de un horno crematorio desde donde comunica su duelo, a la vez que conjura contra el poder dominante.

Es preciso ver con mayor detalle el primero de los textos dramáticos, cuya acotación preliminar describe al señor A como "un promontorio vegetal boquiabierto" (18) que, después de su aprehensión y tortura, narra el drama del instante en que al ser humano se le revela el misterio de su propio devenir en tinieblas: "Entonces mi cuerpo y lo que quedaba de mí, retrocedió hasta la zona más oscura. Delante de mi cerebro cayó un telón: así, porque ésa es la metáfora más exacta de la muerte" (19). Este pasaje no sólo sugiere el acto sin acción que José Revueltas describe en torno al acto de morir[153], sino también el fluir del pensamiento desde el duelo, el cual

---

[152] Cabe mencionar que el conjunto de instituciones presentadas a lo largo de estos actos dramáticos nos recuerdan la observación hecha por Michel Foucault acerca de la sociedad como un cuerpo que el poder dominante protegerá a partir del despliegue del poder por vía de sus instituciones: "es el cuerpo de la sociedad el que se convierte, a lo largo del siglo XIX, en el nuevo principio. A este cuerpo se le protegerá de una manera casi médica: en lugar de los rituales mediante los que se restauraba la integridad del cuerpo del monarca, se van a aplicar recetas, terapéuticas tales como la eliminación de los enfermos, el control de los contagiosos, la exclusión de los delincuentes. La eliminación por medio del suplicio es así reemplazada por los métodos de asepsia: la criminología, el eugenismo, la exclusión de los 'degenerados'" (*Microfísica* 103).

[153] José Revueltas presenta esta metáfora de la muerte de forma semejante en un escrito que tituló: "La muerte como experiencia": "Quizá el acto de morir —que por otra parte no nos pertenece—, aunque aquí no se trate sino de la forma en que pude haber muerto,… pueda compararse, del modo más aproximado posible, a un entrar en tinieblas, donde uno mismo es ya, de golpe, tinieblas también. Pero el verbo *entrar* (entrar en tinieblas) resulta muy lento: no se entra, se está, se hace uno tinieblas de súbito, en menos de un segundo. No hay nada horrible, ni espantoso, ni

es un tiempo "dislocado", "desquiciado" (31), como sugiere Derrida en *Espectros de Marx* (1995), el cual permite seguir con lucidez el curso de la historia en la cual el sujeto se halla inscrito: "Una vez muerto, matado, solo, sin apegos ni miedos ni amores inmediatos; por encima de premoniciones y memorias que en caso de persistir se fundieron en un solo humor distante, libre de las contingencias que se gestan en las visiones fragmentarias, lo capturé todo. Todo" (20).

El flujo de los actos dramáticos parece marcarnos algunas claves importantes en torno a esta permanencia casi absurda del cadáver del protagonista de la novela: la primera, como ya señalé es de orden espacial y sugiere el escenario del duelo muy al modo de Walter Benjamin, es decir, estos sitios derruidos y lúgubres, como en el Trauerspiel alemán, nos muestran al sujeto en "el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, esta se encuentra en lo más profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación" ("El origen" 285). La segunda es de orden temporal y refiere, como lo ha hecho notar Lois Parkinson Zamora, a partir del trabajo de Frank Kermode en *The Sense of an Ending* (1966)[154], a la problemática sobre la duración de la vida del individuo y su inscripción en la historia debido a la percepción de la historia moderna como infinita. En este sentido, Kermode observa que

> En el Apocalipsis hay dos órdenes del tiempo, y lo terrenal dura para detenerse; el grito de infortunio de los habitantes de la tierra significa el fin de su tiempo; a partir de ahora

---

siquiera extraño, sino ahora —a la distancia— algo sorprendentemente natural: un acto sin acción, el acto sin acción, el acto de ya no hacer, un acto puro hasta lo más absoluto de una cierta absoluta abstracción." (Revueltas, *Las evocaciones II* 159).

[154] Ver el capítulo: "El Apocalipsis y el tiempo humano en la obra de Gabriel García Márquez". pp. 39-71.

> ‘el tiempo no será más’. En la tragedia el grito de infortunio no termina la sucesión; las grandes crisis y los finales de la vida humana no detienen el tiempo (*The Sense* 89).[155]

Anteriormente mencioné que en *Al cielo por asalto* lo apocalíptico expresa la corrupción moral de quienes efectúan el ejercicio del poder político y económico. Desde esta perspectiva, añadiré que el flujo de la temporalidad apocalíptica, como sugiere Kermode, apunta hacia estas crisis sociales y finales individuales de los sujetos que las experimentan dentro de un tiempo que ya no es, como se logra apreciar en estos actos dramáticos, en los cuales el devenir de la muerte, así como el duelo (del señor A) sugieren una suerte de inmanencia: una noción del final individual que parece detenerse o quizás, mejor dicho, transcurrir lentamente para quedarse dentro de la idea del fin de una era marcada por el inicio de una revolución. En otros términos, a través de estos actos dramáticos somos testigos de la duración del final del protagonista, pero también del fin (o meta) en términos de la esperanza utópica. Es por eso que el Apocalipsis en la novela no sólo realza los efectos de esa corrupción a nivel político (prueba de ello son las plagas que azotan el pueblo de la infancia del señor A, las cuales representan al imperialismo que llega a las comunidades para extraer sus recursos naturales causando un daño irreparable en los ecosistemas), sino que también hace visibles las preocupaciones de los jóvenes activistas que exigían un cambio radical en las estructuras de la sociedad desafiando abiertamente a un enemigo político y de clase que no ofreció piedad ni concesión alguna, y al que estos se proponían aniquilar por la vía armada: “Entonces arribó la aurora, la nueva era adolescente que no necesitó de vicios ni latidos ni firmas para saberse viva, rebelde y creativa: la revolución

---

[155] In apocalypse there are two orders of time, and the earthly runs to stop; the cry of woe to the inhabitants of the earth means the end of their time; henceforth ‘time shall be no more’. In tragedy the cry of woe does not end succession; the great crises and ends of human life do not stop time (The Sense 89). Traducción mía.

incipiente y violenta, sencilla y entrañable, sin brillos ni modestias calculadas. Se alzó de nuestros huesos y de nuestro dolor y de nuestro silencio" (84-5).

La tercera clave es a nivel estético. La influencia del realismo de denuncia social es clara en estos monólogos, los cuales se acercan al teatro de Bertolt Brech por aquello de los rompimientos y distanciamientos que el autor alemán proponía para que el espectador no se quedara sólo en la anécdota de la obra, sino que se reconociera en las circunstancias de los personajes a fin de que este pudiera desarrollar una conciencia social. Por otro lado, estos parlamentos descarnados, desesperados y abruptos no niegan la influencia del teatro europeo de la posguerra, como el de Samuel Beckett que plantea la vacuidad de la vida en escenarios que son como basureros o cloacas donde los personajes parecen imposibilitados para moverse, o bien el teatro de Jean Paul Sartre que problematiza la existencia del ser humano y de Dios. Desde el contexto mexicano, es importante no olvidar la influencia de la corriente dramatúrgica posterior al 68, principalmente a partir del trabajo de autores como Ignacio Retes y Vicente Leñero. Cabe mencionar, sin embargo, que en el caso de Retes, desde 1946, año en que fundó el grupo Linterna Mágica, del que surgió como autor José Revueltas, ya existía una gran necesidad por encontrar temas, lenguajes y propuestas propios. Por su parte, Leñero, quien trabajó con Retes, contribuyó a la creación de un teatro de carácter documental y periodístico basado en hechos reales que se orientaba también hacia el realismo y la denuncia social. De acuerdo con el panorama anterior se intuye que la experimentación efectuada por Agustín Ramos sugiere una mezcla de todas estas influencias, la cual transmite su desesperación por una urgente toma de conciencia, pues hay que recordar que en 1979, año de publicación de *Al cielo por asalto* la herida de la masacre del 68 aún estaba fresca, y que pese a la amnistía de 1977 aún había varios grupos guerrilleros en actividad que estaban siendo perseguidos y masacrados.

Antes de finalizar este apartado es importante mencionar que el Apocalipsis en clave de teatro del absurdo, a partir de una ironía ácida y fársica, llega a su expresión más elevada en el “) Acto seguido [25]”, el cual tiene como escenario el baño colectivo de una fábrica. Este pasaje se distingue del resto por su carácter escatológico en doble sentido, dado que presenta el cadáver del señor A defecando mientras exalta el contenido utópico del comunismo; por ejemplo resalta su carácter esperanzador, asegurando que en esta etapa del desarrollo el individuo alcanzará “la categoría de animal político, de Hombre Histórico” (137); más adelante, lo concibe como una fuerza espiritual que alimenta el sueño libertador, mientras que el sujeto social libre de taras será el instrumento para alcanzarlo: “El yo dará lugar al nosotros, a la identificación y convergencia libre y necesaria de cada parte con el todo, a su unión armónica e indisoluble” (137).

Es importante hacer notar que la solemnidad de este pasaje es interrumpida frecuentemente por acotaciones, que describen el sonido causado por flatulencias, especialmente cuando el personaje se lanza contra los que dudan sobre el nuevo orden propuesto por el comunismo, al que también denomina como un “paraíso” en proceso de construcción y como un espacio de “comunión” creado por la propia humanidad: “El Cielo tan deformado e idealizado por la superchería será una concreción, un producto y no una dádiva” (138). El acto dramático finaliza con tres efectos sonoros verdaderamente significativos, los cuales guardan entre sí una relación simbólica importante: el primero es el “sonido del desagüe arrastrando la materia fecal” (138), el segundo es una arenga a favor del comunismo lanzada por el protagonista, y la tercera es el resonar de la quinta trompeta del Apocalipsis, la cual, en las Sagradas Escrituras, anuncia la caída de una estrella del cielo a la tierra, y con ésta la apertura del abismo que permite la salida de una plaga de langostas destinada a castigar a la humanidad. El paralelismo entre la arenga del personaje y el sonido de la trompeta del Apocalipsis está dotado de un contenido político más

que religioso: ambos ejemplos, como mencioné al principio, sugieren una doble escatología, a saber: la prefiguración del viejo orden, el cual —tal como el excremento en el desagüe— deberá caer y perderse por completo en el fondo del abismo. Sin embargo, la mierda también aparece en la narración como un elemento subversivo, realzando así su carácter polivalente en tanto símbolo, como expone Alfredo López Austin:

> [La mierda] expresa asco, desprecio, burla, risa, complicidad, temor, angustia, agresión, miles de mensajes en reciprocidad asimétrica, nunca plena; mensajes contrarios, complementarios, contradictorios, paralelos, irrepetibles, únicos. Allí está, distante de su naturaleza. Es como cualquier símbolo. Símbolo como el maíz, el sexo, el fuego, el oro, la lluvia, el Sol, la casa, la estera y el bastón plantador. *Como el puño cerrado, que puede gritar amenaza, voluntad esperanzada o saludo fraterno* [énfasis mío] (*Una vieja* 85).

Para cerrar este capítulo conviene recapitular el nexo entre el duelo y las visiones apocalípticas. En primer lugar, diré que la utopía es el terreno que posibilita la coyuntura entre el duelo y las visiones apocalípticas, a partir de una tensión que expone la necesidad de transformar el presente. El duelo por Gume (y por el Che Guevara como la figura arquetípica a seguir), así como el duelo que deriva de la masacre de la Plaza de Santiago (Tlatelolco) tienen su origen en el deseo colectivo de un cambio. En segundo lugar, sobresale la representación de esa época en crisis, la cual deriva inevitablemente en la guerrilla; en ese contexto las visiones apocalípticas aportan una crítica hacia el actual estado de las cosas: el imperialismo y la dinámica capitalista a los cuales se hallan sometidos el gobierno y sus instituciones. Ahí la pertinencia de la idea de *fin*, que no corresponde al final de la civilización sino al drama de la historia, en la cual se señala con urgencia la muerte (o fin) del viejo sistema, vicioso y corrupto, y la llegada de uno nuevo, justo y esperanzador.

Dentro de este escenario la realidad se muestra desde su discontinuidad, es decir, es fragmentada, invertida, subvertida. Lo anterior se aprecia a nivel discursivo mediante los recuerdos, la carta y la representación de un duelo generacional a partir de la muerte de Guevara (y Gume). Se aprecia también desde el duelo histórico que implica la masacre de Tlatelolco, la cual es representada como la violencia de un dios justiciero que se lanza contra los "jóvenes endemoniados", sobre cuyos cadáveres se celebran los Juegos Olímpicos, de ahí los espejos rotos. No podemos dejar de lado al campesino devenido en el profeta de Patmos, cuyas visiones señalan una desgarradura temporal e histórica que también comunica urgentemente la necesidad de un cambio. Y finalmente, hay que resaltar el cuerpo en descomposición del señor A, que desde diversas instituciones derruidas [Idelber Avelar identifica estos sitios como zonas de exclusión (*Alegorías* (238)] apela al lenguaje póstumo para comunicar sus últimos reclamos y deseos de esperanza. En síntesis, y apoyándome en el pensamiento de Avelar, diré que todos estos vestigios sostienen al relato dentro de una temporalidad apocalíptica. En estas narrativas, debo añadir, lo apocalíptico no es descrito como el drama de dimensiones cósmicas donde el bien y el mal libran una cruenta guerra que se resuelve con la realización de la utopía milenarista. Su enfoque, al ser histórico y político más que religioso, nos mueve también a dirigir la mirada hacia aquello que queda después del final. A continuación veremos cómo la pérdida de la utopía es presentada desde un escenario post-apocalíptico donde el duelo se caracteriza por su perennidad.

4.4 Poéticas del descenso en *La patria celestial*

Al inicio de esta tesis resalté la consideración hecha por Lancelot Cowie acerca del nacimiento de un nuevo género de ficción testimonial como efecto de la experiencia guerrillera en América Latina. En opinión de Patricia Cabrera López y Alba Teresa Estrada, la obra

narrativa del ex guerrillero y escritor mexicano Salvador Castañeda se inscribe dentro de dicho género en el que la ficción y lo real evocado se articulan (*Con las armas* 181). Conviene detenernos un poco en esta coyuntura que Cabrera y Estrada, a partir de Elizabeth Jelin, ubican dentro del campo de "las luchas por las memorias" (*Los trabajos* 48).

Elizabeth Jelin concibe este "campo" como el lugar de acción de los "emprendedores de la memoria", los cuales no sólo "pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de *una* (su) versión o narrativa del pasado", sino que también "se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política de su emprendimiento" (*Los trabajos* 49). En este sentido, Jelin (a partir de los trabajos de Tzvetan Todorov) advierte dos posiciones fundamentales que definen esta lucha por la reivindicación de la memoria: mientras unos se enfocan en una "memoria literal", otros se inclinan hacia una "memoria ejemplar" (50). El uso literal, añade Jelin, hace indispensable al acontecimiento, es decir, somete el pasado al presente; por otro lado, el uso ejemplar echa mano del pasado en vistas del presente, es decir, utiliza las lecciones de las injusticias vividas para combatir las actuales (50).[156]

En cuanto a la "memoria ejemplar", Cabrera y Estrada concluyen que "no se necesita haber sido víctima directa para participar en el proceso histórico de reconstrucción de la memoria

---

[156] Tzvetan Todorov establece dos lecturas esenciales respecto al acontecimiento recuperado: la literal y la ejemplar. La primera, explica Todorov, preserva el suceso doloroso en su literalidad, permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo; además subraya las causas y consecuencias (del trauma o suceso) y extiende sus efectos a todos los instantes de la existencia (30). Por otro lado, la segunda decide recuperar el suceso y hacer que éste trabaje: "se sirve de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes (31). Respecto a este trabajo de la memoria, Todorov resalta una doble operación poniendo como ejemplo los procesos de duelo. En este caso, la memoria literal es análoga a un trabajo de psicoanálisis o un duelo: se tiende a neutralizar, controlar y marginar el dolor causado por el recuerdo. La memoria ejemplar permite una apertura, sale de la esfera privada e ingresa a la pública, de manera que el recuerdo es abierto a la analogía y a la generalización, en otras palabras, se construye un *exemplum* y se extrae una lección. El pasado se convierte por tanto en un principio de acción para el presente (31). Ver: Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria.* Barcelona: Paidós, 2000. Impreso. Paidós Asterisco. Sobre la explicación dada por Todorov llama la atención la manera en que ambos procesos parecen asociarse directamente con la teoría del duelo: tenemos que la memoria literal seguiría un proceso semejante al duelo melancólico (duelo fallido), mientras que la ejemplar al trabajo del duelo (exitoso).

colectiva", por lo tanto "'los emprendedores de la memoria' que no fueron víctimas, son quienes pueden con más facilidad, convertir la memoria literaria en memoria ejemplar" (183). Asimismo, las autoras enfatizan que una de las tareas más importantes a realizar por parte de aquellos que impulsan el desarrollo de "la memoria ejemplar" consiste en "ampliar el horizonte de expectativas en otros individuos que no sufrieron el acontecimiento traumático" (183).

De acuerdo con la tesis anterior, Cabrera y Estrada sostienen que las novelas de Salvador Castañeda, pese a que participó directamente en el movimiento armado, "son artefactos de la memoria ejemplar" (183). En este sentido observan tres aspectos esenciales en el trabajo narrativo del autor mexicano: "el escritor se presenta a sí mismo como un yo individual inserto en la memoria colectiva" (Llebot citado en *Con las armas* 181); "las memorias desde la perspectiva izquierdista, tienen la intención de que no vuelva a repetirse la impunidad" (182); y "sus novelas [de Salvador Castañeda] son ficciones testimoniales, no testimonios literales" (183).

En su cometido de comprender el imaginario guerrillero, Cabrera y Estrada coinciden además en que *La patria celestial* (1992), al desarrollar temas como la miseria, la marginación y la violencia, mantiene una cercanía significativa con el "imaginario de la narrativa 'social' de nuestro país, asociado a la estética realista" (201). En este sentido, dan como ejemplo la observación hecha por Aurelia de Gómez Unamuno en *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)* (2008), para quien las descripciones de la miseria urbana y rural corresponden a aquello que denomina como "subsuelo social", el cual, como ya se ha expuesto, corrobora el fracaso del "milagro mexicano" (201).

Respecto a la escena urbana, que es uno de los aspectos principales que abordo en este capítulo, Cabrera y Estrada están de acuerdo en que los personajes son pasivos, es decir, forman parte del "paisaje" (202). En el caso del presente análisis de *La patria celestial*, sin embargo, el

aporte busca ser otro. Mi enfoque considera otros modos de exploración orientados hacia una estética post-apocalíptica que en la narración surge a partir del duelo por la pérdida del horizonte desde el punto de vista utópico, donde este "escenario" o "paisaje" urbano y sus personajes secundarios resultan cruciales. Mi argumento es que desde su título la novela propone una ironía tanto de situación como verbal, por medio de la cual se despliega un escenario alegórico de la patria, siendo ésta la utopía negativa, es decir, la cruel reafirmación del término: "no hay tal lugar", el cual es representado a partir de las ruinas que quedaron después del "Apocalipsis" experimentado por el protagonista.

En *After the End: Representations of the Post-apocalypse* (1999) James Berger propone varias líneas de interés con relación al estudio de lo post-apocalíptico que en este análisis serán de utilidad: lo post-apocalíptico, dice Berger, se enfoca en "aquello que desaparece y en lo que queda", y en cómo éste "sobrante ha sido transformado"; asimismo, estudia "las fuerzas ideológicas y psicológicas que dirigen las fisiones y fusiones apocalípticas" (8); una característica más que este autor atribuye al discurso post-apocalíptico consiste en que "intenta decir lo que *no puede* ser dicho (en un sentido estrictamente epistemológico) y lo que no debe ser dicho (lo que es prohibido por lo ético, lo religioso u otras sanciones sociales)" (14). A lo largo del presente análisis discutiremos estos presupuestos teóricos, los cuales se articulan con temas obligados como el duelo, la memoria y la utopía.

Conviene decir que de nueva cuenta partiremos de la idea de que si el Apocalipsis anuncia el fin, éste no acontece literalmente, es decir, el fin no equivale a la nada, sino que algo queda después del fin del mundo, ya sea el paraíso terrenal o el basurero en el que cada fragmento o desecho es significativo. En este sentido, mi hipótesis consiste en que en la novela de Salvador Castañeda lo real se enfoca en los retazos de una historia que desde la perspectiva

del poder dominante está finiquitada. Por lo tanto, la relación del guerrillero con *su* historia, no sólo es un imperativo sino que apela a la estética post-apocalíptica para hacer emerger esos remanentes como formas extraordinarias (no convencionales) del testimonio orientadas a participar en la construcción de la memoria de los movimientos armados.

La patria celestial está integrada a partir de capítulos cortos e independientes entre sí, cuyas acciones están a cargo de un narrador que enuncia desde la tercera persona y posee el dominio total de las acciones y los pensamientos de los personajes. A diferencia de *Al cielo por asalto* diré que se trata de un narrador postapocalíptico y disidente, cuya mirada posiciona al lector frente aquello que ha quedado después del Apocalipsis experimentado por el protagonista a nivel individual. Dialogan en esta la autobiografía, el género testimonial, la ficción y la crónica urbana. Dado que la memoria es un aspecto esencial en la narración, en su ejercicio podemos reconocer dos efectos: uno fragmentario que pone en primer plano las discontinuidades de la memoria, y otro circular, al modo de una fuerza centrípeta que condensa todas esas recolecciones en un solo punto de partida.[157]

La novela relata el drama de Rito, un ex guerrillero del MAR, quien, después de salir de prisión, se empeña en realizar tres cosas: reencontrarse con su padre, poner a salvo el testimonio de Ho Chi Min y el diario de la cárcel de Joaquín, ambos camaradas de armas, y reorganizar, bajo cualquier circunstancia, la lucha revolucionaria. Sin embargo, sus planes desembocan en una experiencia devastadora, ya que su padre está moribundo, y el grupo guerrillero al que pertenece —y que en ese momento experimenta una severa crisis interna— ha decidido marginarlo completamente. La acciones inician en el interior de una oficina regional del Partido

[157] En su análisis sobre la obra narrativa de Salvador Castañeda, Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada trazan varias convergencias significativas entre su primera novela: *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) y *La patria celestial* (1992). Ver *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México (Vol. I)* (2012). pp. 197-223.

Revolucionario Institucional (PRI) ubicada entre los barrios de la periferia urbana, donde Rito se halla detenido. Además de figurar como el punto de apertura y cierre de la novela, ese sitio constituye también una marca espacial que realza la derrota del personaje que vive asediado por una cantidad de recuerdos y obsesiones.[158]

Al menos tres derroteros sigue la narración, los cuales sugieren una preocupación del personaje por la historia, ya sea como pasado, como continuidad y como punto final desde el que no existe más la posibilidad de un retorno. Estos son: la reinserción al mundo, la pérdida del horizonte utópico, y el fin del tiempo individual, aspectos que como ya mencioné, se desarrollan dentro de un ambiente post-apocalíptico. A continuación abordaré los temas arriba mencionados, poniendo particular atención en los siguientes aspectos: la visión que el guerrillero tiene acerca del mundo que lo recibe después de haber sobrevivido a experiencias tales como la clandestinidad, la tortura y el encierro; la relación padre-hijo en el marco de la libertad; las formas en que el guerrillero busca acomodarse dentro de un ambiente de rechazo generalizado; los intentos que emprende para reanimar su utopía, la preocupación por recuperar los escritos de sus camaradas, las representaciones que desde su mirada hace del bien y del mal, y finalmente, la revelación que experimenta el protagonista.

---

[158] Este mismo escenario es descrito por Salvador Castañeda en el capítulo 11 de *¿Por qué no dijiste todo?*, titulado "El Gato". Esta recreación del mismo sitio en ambas novelas demuestra cómo los paisajes desoladores de la periferia urbana juegan un papel esencial en la alegorización del espacio (postapocalíptico) en que se desenvuelve el guerrillero: "El lugar era una caseta de vigilancia que lo mismo sirve para oficina del partido oficial que para encerrar a alguien antes de llevarlo a la cárcel municipal…. Frente a él, desde dentro, el camellón de la calle principal cubierto de bolsas de plástico, le quedaba como una línea sólida. Los vendedores de desechos se juntan ahí cada fin de semana con motones de cosas para vender catres destrozados, muñecas descuartizadas, sin pelo, sonrientes a pesar de todo,… tuercas y tornillos lavados en petróleo; tazas para excusado, lavabos, platos y cucharas torcidas. Dentro había moscas, muchas moscas y el calor parecía ponerlas lentas … Estaba ahí, entonces, frente a la ventana, como si alguien lo separara del resto mundo … Pronto llegarían por él (99-100).

4.4.1 Volver al padre: los pasos de un mesías derrotado

Mencioné que la apertura y el cierre de la narración tiene como lugar una oficina regional del PRI; este detalle supone la fuerza del símbolo que señala la derrota del protagonista. No es una casualidad, por ejemplo, que dentro de este sitio, el cual está estratégicamente integrado a la miseria urbana, Rito dedique especial atención a la fotografía del presidente de la república que cuelga sobre la pared, la cual le parece un difunto "amortajado" en el lienzo tricolor, cuyas facciones asemejan a las de un "ave depredadora" (*La patria* 10).

Este detalle recuerda los comentarios de Jacques Derrida en "By force of Mourning" (1996), texto que dedica a la memoria de Lois Marin. Derrida observa, a propósito de Marin, que el retrato del rey es un aspecto esencial dentro del duelo, puesto que habla de una ausencia que cobra una determinada fuerza a partir de la pintura. El retrato del rey, su cuerpo pintado, tiene dos connotaciones: una real y otra ficticia; esta segunda connotación es ideal o representativa y sugiere el cuerpo de la dignidad sobre los otros. En otras palabras el rey es la máxima expresión del poder teológico-político en la imagen representada (*The Work* 155). Sin embargo, Derrida pone atención en uno de los aspectos más importante del retrato, que no es tanto la cabeza que gobierna el cuerpo social" (156) sino la mirada, y pone como ejemplo los retratos presidenciales existentes en las oficinas del servicio público, los cuales "expresan el origen, la identidad y el lugar de la reunión capital del poder legítimo en la medida en que nos abraza en su mirada y nos mira mirándolo recordándonos qué mira y contemplándonos, es decir nuestra responsabilidad ante él y en sus ojos" (156).

El cruce de miradas entre el guerrillero y el retrato del presidente produce una imagen especular que exhibe dos realidades articuladas por la retórica del duelo. Nótese además que la posición (arriba-abajo o superior-inferior) que cada quien ocupa en la escena es el matiz que

establece una diferencia significativa entre ambos personajes. Se entiende, por lo tanto, que el guerrillero al advertir al presidente "amortajado" en la banda presidencial reconoce en él a un cuerpo decadente que gobierna una nación en ruinas; pero por otro lado, aquello que el retrato del presidente mira es la imagen del guerrillero en tanto fragmento del cuerpo social en vías de descomposición, el cual está a merced de esa ave rapaz (el presidente) dispuesta a lanzarse sobre la carroña; es decir, lo que esa mirada contempla es la derrota del enemigo al que se le negó un estatus en la arena política. Frente al retrato la imagen del guerrillero es la de un sujeto marginal, dislocado, atrapado en las redes del poder, fuera de la organización clandestina, situado ya, como observa el narrador, al borde de la locura: "Ha perdido todo. Él mismo se considera perdido; no tiene ya siquiera el control de su memoria; está suspendido de la arbitrariedad de ésta que lo lleva por los derroteros menos esperados incursionando en los entrepaños más intrincados de su corteza cerebral; haciéndolo con tal precisión que el fenómeno se transforma en un castigo brutal" (26). Pero esta arbitrariedad expone al mismo tiempo un extraño estado de lucidez, por medio del cual Rito va recapitulando todas las pérdidas que dan forma a su propia derrota, la cual inicia su punto más crítico en el momento en que sale de la cárcel y se dirige a donde su padre, abriéndose camino entre la penumbra y la miseria de la urbe recreada por la voz narrativa como el mundo después de su colapso:

> La oscuridad enmarañada de aquella noche de escombros le parecía las tinieblas, no del principio, sino del final de todas las cosas; las del desastre universal. Una oscuridad … alargada como el tiempo de la cárcel, sin orillas. En ese universo enigmático no había más gente que el padre y él —el hijo— que ya estaba cerca, que se aproximaba para quedar a su diestra.

> Caminaba por la calle sin pavimento…. Los envases de cerveza iban como ratas de hojalata corriendo delante de sus pasos, gritando metálicas los golpes contra las piedras y en la guarnición de la banqueta. Las bolsas de plástico en la calle eran tantas que se hallaban en todos lados … dirigiéndose a ninguna parte. Vagan desde no se sabe cuándo en busca de una salida. Vistas así, yendo de acá para allá como judío errante, son como una de las siete plagas caídas sobre la tierra, sin retorno, víctimas de su propio castigo. Se reproducen en la adversidad y mueren en los charcos atrapadas en el lodo; se clavan en los alambres, en las ramas de los arbustos o perecen en la hoguera. Más que pedazos de un tejido ligero y transparente parecen tener vida propia (27-8).

La miseria del paisaje urbano figura en la narración como el cúmulo de restos que quedaron después del desastre. Este final al cual Rito ha sobrevivido puede ser comprendido como una "escatología secular", cuyo relato no corresponde a "un acto de fe o un miedo sagrado" (Wagar 16). Más que un apocalipsis en un sentido estrictamente religioso, se trata de uno a nivel personal, de ahí su condición como sobreviviente que se abre paso de entre los escombros. A lo anterior es necesario agregar que esta visión postapocalíptica está acompañada por una inversión del tropo judeocristiano de la ascensión, donde Rito figura como un mesías derrotado que a cuestas va cargando el resultado de su intento revolucionario y que en lugar de subir hacia su padre, desciende entre la basura y toda suerte de desperdicios a los barrios más miserables de México.

Este descenso también acentúa la condición del protagonista que ha quedado escrita ante la ley, siendo el acta de libertad que lleva en el bolsillo de su chamarra una marca imborrable, la cual, a su vez le brinda una extraña certeza, algo así como una nueva oportunidad de renacer de entre los escombros que hay a su alrededor: "Sí, cómo no, su libertad estaba ahí, en el papel….

es suya y se aferra a ella, a un trozo de papel desprendido de un talonario. El REGISTRO DE LIBRES —imaginó con el tacto— el MOTIVO DE LIBERTAD dibujado en tinta verde: *Compurgado*. No les debe nada" (29).

El acta de libertad sugiere así el despliegue del poder cumpliendo tres funciones específicas: oficializar la derrota del guerrillero, recordarle constantemente la pena infligida a su cuerpo en caso de una nueva transgresión de la ley, y ofrecerle la posibilidad del goce del "derecho a la libertad". Sin embargo, en la experiencia del personaje ésta es sólo un simulacro, ya que no sólo es víctima del hostigamiento por parte de la policía política, sino que también revive constantemente el trauma carcelario, como se aprecia cuando llega a la escuela donde su padre trabaja como conserje e involuntariamente se sujeta a las barras de la reja experimentando inmediatamente un extraño sobrecogimiento que lo hace dudar de su libertad.

La reacción del personaje muestra cómo la pena impuesta y administrada por el Estado, además de persistir en los sujetos, se extiende hacia el ámbito familiar y doméstico, según queda asentado en el momento en que ambos personajes se empiezan a acercar hasta quedar frente a frente, separados solamente por la reja de la escuela:

> Divididos el padre y el hijo por las barras de la puerta a la entrada de la escuela, el tiempo y el espacio se hicieron los mismos del encierro; las dos dimensiones se acomodaron hasta coincidir en una misma. ¿Quién de los dos se hallaba preso realmente? ¿Sería acaso la libertad algo todavía desconocido para el hombre? ¿De qué lado de ese dique metálico estaba la realidad? ¿Sería ésta tan sólo el transcurrir enajenante del tiempo —se cuestionó Rito (104).

El encuentro entre Rito y su padre está permeado por una fuerte carga existencial, no sólo porque la libertad es para el guerrillero una imposibilidad, sino porque se cuestiona en ese

momento sobre el ser y el lugar que ambos ocupan en ese mundo donde la libertad parece concretarse sólo a través de la muerte. Además, este reencuentro es crucial porque habiendo experimentado todas las formas de la violencia del Estado, Rito vuelve a su origen que es el padre: "Al viejo se le exprimió el alma y era como si las aguas se desbordaran sin freno para invadir los continentes; penetraron la hidrografía de su rostro helado. Ahogó en sí mismo, en sus profundidades, un grito desproporcionado, y el hijo todavía alcanzó a decirle: el mar ha roto los diques; ya estoy aquí otra vez" (104). El juego de palabras empleado por Rito es de orden metonímico: "el mar" alude en este caso a la organización a la que Rito perteneció (Movimiento de Acción Revolucionaria), mientras que el resto de la frase, "ha roto los diques", refiere al sujeto en resistencia, el cual ha librado todo tipo de cercos que le fueron impuestos durante su encarcelamiento en diversos sitios.

Por otra parte, el desbordamiento de las emociones de ambos personajes es un reflejo del duelo por aquello que se ha perdido; el "ya estoy aquí otra vez" pronunciado por Rito comunica la palabra de guerrillero que ha sobrevivido a la tortura y al encierro, y ha vuelto al hogar primero no sólo para contemplar la pérdida por venir que está situada justamente frente a él, sino también para cumplir una de las obligaciones más sagradas y más antiguas de todo ser humano que es el entierro de sus propios muertos.

Mediante los recuerdos de Rito, es posible advertir la muerte progresiva de su padre, cuya decrepitud sugiere una alegoría de la patria, la cual aparece enmarcada por la decadencia de las instituciones de gobierno (la revolución institucionalizada) y el hogar. Lo anterior aplica cuando el ex guerrillero se ve obligado a pagar con su sangre a la Secretaría de Salud la atención médica que su papá recibió tras su hospitalización. Al igual que la salud de su papá, la zona donde se encuentra el hospital, así como la estructura de aquel edificio son el reflejo de la ruina. No es una

casualidad, por ejemplo, el intento de Rito por visualizar el paraíso prehispánico que entonces fue el lago de Texcoco. Sin embargo, en su lugar sólo logra ver una gran extensión de tierras salitrosas y polvorientas donde se erigió Ciudad Nezahualcóyotl,[159] y ahí, el hospital, cuyas paredes manchadas por la filtración de agua le parecen heridas humanas sangrando, y dentro de ese espacio un tumulto casi animal causado por el intercambio mercantil: sangre-dinero-sangre, caracterizado por el placer de los enfermeros al extraerla

El ámbito doméstico, por su parte, no es ajeno al ambiente del hospital, dado que la casa de sus padres es prácticamente una obra negra poblada por una plaga de moscas que al vuelo efectúan trazos de una geometría indescifrable a la que Rito trata inútilmente de encontrar sentido. En esos momentos en que el padre ya está poblado de piojos —agusanado— Rito experimenta la perennidad de la muerte cuando por accidente su mano hace contacto con las secreciones que su viejo ha expulsado sobre un montón de ropa apilada en una silla: "Entró en contacto con la negación de la vida; con la materia infrahumana, con la entraña del hombre. Tensó el puño sin cerrarlo del todo y la atmósfera pareció helarlo; la presencia de una hipersensibilidad desconocida que le brotó por la piel como escalofrío, le caló hasta la médula de los huesos del brazo" (76). En este devenir en cadáver del padre tienen efecto las reflexiones de Idelber Avelar en el sentido de que el cadáver equivale al objeto alegórico cuando el cuerpo empieza a descomponerse, a experimentar su devenir en ruina (18). Asimismo, el hecho de

---

[159] *Nezahualcóyotl* significa: coyote que ayuna, señor de Alcohuacan. De *Nezahual-coyotl.* De *nezáhuatl*, acortamiento de *nezahualiztli,* ayuno, *cóyotl*, coyote. (*Diccionario del náhuatl* 174). Cabe mencionar que el municipio de Nezahualcóyotl pertenece al Estado de México y está ubicado al oriente del Distrito Federal. A partir de 1933 familias provenientes de diversos estados y de la misma capital empezaron a poblar esta región que con el paso de los años se transformó en una de las ciudades marginales más grandes de América Latina. Reconocida por su carácter popular y progresista, "Ciudad Neza" ha sido muy famosa también por su alto grado de inseguridad y violencia, los cuales están asociados a la escasez de recursos e inefectividad de las políticas públicas de los gobiernos municipales, que a lo largo de su historia han pertenecido mayoritariamente al PRI.

mostrar en un solo momento al padre moribundo, a la madre que devotamente, pero sin afecto alguno cuida al marido por las noches, y al hijo, el "delincuente político", —Rito, "Querubín" como también es nombrado en la narración— , que atestigua el fenecer de su progenitor, supone la imagen de una Sagrada Familia terriblemente hundida en el padecimiento de la vida, situada desde mucho antes dentro de la condición del duelo.

En este escenario donde convergen lo postapocalíptico y el duelo el narrador traza la línea causal del fracaso de la Revolución mexicana que la relación entre el padre y el hijo (enraizada en la tradición judeocristiana, muy al estilo de José Revueltas), hace evidente, no sólo los ideales que esta no logró concretar sino también la brecha que quedó abierta entre ambas generaciones. Lo anterior se comprueba cuando en el panteón, la familia de Rito abre el féretro para mirar al padre "*por última vez*… Al verlo, *dudaron de lo inexorable de la muerte*, del significado real de ésta. El cuerpo no estaba ya en la misma posición sino *ligeramente vuelto hacia la izquierda*, como el resultado de algún esfuerzo pesado *para volver*" (99)[160]. La imagen es contundente: la Revolución es una cadáver que se resiste a la sepultura, y su único intento de volver es virando hacia la izquierda (desde el punto de vista político), pero sus deudos no perciben este movimiento, se quedan hundidos en la contemplación de su objeto de amor, en la melancolía que también sostiene al mito revolucionario.

Hasta aquí dejaré mi análisis correspondiente al descenso de Rito en su vuelta al padre, en cuyo cuerpo en constante deterioro tiene lugar la alegorización de la patria decadente que recibe al hijo derrotado. Ahora reflexionaré sobre la obsesión de Rito por reorganizar la acción revolucionaria, poniendo especial atención en las fisuras, tanto ideológicas como existenciales,

---

[160] Las secciones en itálicas son énfasis mío.

que surgen de la relación fallida entre el guerrillero y el grupo armado al que pertenece. Planteo que en el personaje principal hay rasgos importantes del "último hombre" propio del relato postapocalíptico, uno de ellos, del cual me ocuparé en las siguientes líneas, consiste en su interés por reconstruir el mundo.

4.4.2 La pérdida más allá de la pérdida

En *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll not go Home Again* (2010) Claire Curtis afirma que la ficción postapocalíptica habla de nuestros más profundos miedos (la ciencia, la tecnología, el poder y la incompetencia, el azar y lo incontrolable, y la muerte) y de nuestro deseo de volver a empezar. Sobre este último aspecto, la autora sugiere que la ficción postapocalíptica, al igual que la utopía y la distopía, critica dónde estamos ahora y quién y qué desearíamos ser. (*Postapocalyptic* 10). El planteamiento realizado por Curtis es útil para los propósitos de este apartado en el cual veremos cómo para el protagonista, este "volver a empezar" consiste en reorganizar la lucha armada y en recuperar su propia agencia como sujeto revolucionario. Observo, sin embargo, que en este esfuerzo por parte de Rito surge una tensión significativa a partir de la pérdida del horizonte, el cual es canalizado por la vía del lenguaje al modo de una incorporación que realza la fantasía del sujeto de conservar viva la imagen de su pérdida.

La muerte del padre y el hecho de ser marginado por el grupo armado al que pertenece acentúan el estado de orfandad que Rito experimenta, de ahí su desesperación por traer de vuelta aquello que parece irrecuperable, y que paradójicamente sigue dando sentido a su existencia como ser humano y como combatiente irregular. Bajo esta obsesión producida por la pérdida de un horizonte el protagonista asume una actitud redentora respecto a ese futuro imaginado y sobre el destino de la sociedad que, a consideración suya, "era necesario llevar a su destrucción y

sustituirla por otra realmente justa, distinta y luminosa; levantarla sobre los escombros de lo caduco" (11).

Es cierto que en el impulso que domina a Rito existe una negación del presente y una imagen del futuro que desde su pensamiento percibe como posible. Sin embargo, entre ambos aspectos sobresale una fractura importante, la cual pone al descubierto su obsesión por el objeto perdido, que es la revolución, es decir hay una ausencia de deseo positivo desde el punto de vista utópico. Más que una "razón constructiva", por decirlo en términos de Ruth Levitas (*The Concept* 100), en la actitud del protagonista domina una pasión destructiva por medio de la cual canaliza su insatisfacción por el presente. De ahí el término "sustituir" que el narrador emplea para referir a su deseo de cambio al modo de una utopía del orden, en lugar de una utopía de la libertad caracterizada por su poder de transformación.

En otras palabras la obsesión de Rito es una trampa que, como describe el narrador, lo mantiene desplazándose neciamente en torno a un círculo. Incluso, esta preocupación del personaje nos permite conocer las contradicciones dentro de la organización a partir de una crítica que el narrador efectúa a la exagerada contracción del grupo guerrillero: "Era tanto el hermetismo, tantos los filtros de seguridad que esto había alcanzado ya al interior del grupo; como si estuviéramos ubicados en círculos achicados hacia el centro, alargando la distancia entre puntos cercanos, actitud que retroalimenta la creencia en una vanguardia cada día más pura, hasta su degeneración en vanguardismo" (12).

Esta contradicción dentro del grupo parece motivar en Rito su voluntad de reorganizar la lucha armada, sin embargo no se trata de un esfuerzo colectivo sino de un intento individual, de carácter mesiánico que modifica significativamente en él la expresión del deseo de cambio: "No obstante lo incierto de las cosas, en aquel momento aun en medio de tal circunstancia, esto le

producía cierta alegría debido a una exagerada disposición al sacrificio, una entrega irracional a una causa" (13).[161] Esta "entrega irracional" expone una problemática a nivel del discurso entre el sujeto revolucionario y el contexto desde el cual se enuncia. Si se me permite reiterar esta idea, diré que efectivamente hay una voluntad de cambio en el protagonista, pero ésta parece ser más compensatoria que anticipatoria, más unilateral que multilateral, más desiderativa que esperanzadora y más (auto)destructora que transformadora.

Todo lo anterior trae a primer plano las reflexiones de Kim Beauchesne y Alessandra Santos, para quienes el impulso utópico se fundamenta en la imaginación positiva y en el deseo derivado de sueños colectivos que se orientan hacia acciones colaborativas (*The Utopian* 5). Por lo tanto el impulso utópico, como señalan las autoras, no podría ser reducido a un plano puramente individual como sucede con el personaje de la novela. Además, diré a partir de Ernst Bloch, que este "impulso", "esta hambre" de cambio experimentada por Rito, más que acción y movimiento, involucra un desvío, un atascamiento, y sobre todo, una gran fatiga por un esfuerzo que para él sólo tiene como resultado la soledad y el anonimato a causa del hermetismo de la

---

[161] En líneas anteriores mencioné que este "volver a empezar" en el cual Rito se empeña también tiene que ver con la recuperación y reivindicación de su estatus como guerrillero. Un ejemplo que merece ser comentado refiere al plan que este personaje pergeña con la intención de ajusticiar a José G. Cruz, autor del libelo *Traición a la patria* (1971), historieta que exhibe ante la sociedad mexicana a los miembros del MAR detenidos, y a los diplomáticos soviéticos expulsados por el presidente Luis Echeverría, quienes, según esta publicación, habían brindado apoyo a los jóvenes mexicanos que bajo el pretexto de ir a estudiar a la Universidad Patricio Lumumba en Moscú se desviaron hacia la República Democrática de Corea, donde fueron entrenados para convertirse en "terroristas". La voz narrativa ironiza haciendo particular énfasis en la representación erotizada de la patria mexicana, que en la portada aparece como una hermosa mujer vestida de blanco "—que muestra un hombro sensual y unos senos voluptuosos que no le caben en el corpiño—" (58), mientras es asediada por los traidores comunistas. Este libelo citado en la narración es un acontecimiento verdadero en la historia del MAR. La historieta fue distribuida en todo México y en el Palacio Negro de Lecumberri desató la ira de los presos, que dibujados en las últimas páginas de la publicación, exclaman: "'¡Todo menos traición a la patria!' y furiosos [continúa la voz narrativa] levantan el puño y gritan: '¡En cuanto un diplomático sea secuestrado, juramos que degollaremos de a uno por uno a esos cerdos, a esos mexicanos mal nacidos!'" (58). Para Rito este hecho constituye una gran ofensa "que no es contra una sola persona o contra una organización, sino contra todo el Movimiento Internacional en su conjunto" (56), de ahí su negativa de desechar su plan y su obsesión por fabricar una bomba que intentará utilizar contra el autor del libelo para reivindicar la legitimidad del movimiento revolucionario.

organización, según se aprecia en la crisis existencial que abruma al guerrillero: "¿Quién se ocupa de nosotros? ¿Seremos realmente la vanguardia de alguien? Y las bases ¿dónde están?, ¿sabrán que tienen una vanguardia?" (44).

Pero esta tensión ocasionada por su voluntarismo se aprecia con mayor fuerza cuando el protagonista, como si se tratara de un principio religioso, repite constantemente unas "máximas guerrilleras" que en los momentos más críticos de su existencia lo mueven a la acción; tal como si éstas constituyeran la clave de la salvación o el recurso eficaz para superar esa crisis. A partir de las reflexiones de Nicolas Abraham y Maria Torok en torno a la topografía de la cripta en el sujeto, diré que esas máximas exhiben "la herida del melancólico", una topografía situada en "el sistema preconsciente-conciente" del sujeto que contiene la herida que ha dejado la pérdida u objeto de amor" (*The Shell* 135-6), en este caso, la imagen ideal de la lucha revolucionaria. Como si se tratara de un espectro que irrumpe en el mundo material, esta imagen ideal se manifiesta a través del lenguaje irrumpiendo cada vez que el sistema de valores, aspiraciones y creencias del guerrillero parece colapsar. Su melancolía, por lo tanto, se acentúa cada vez que esas frases escapan de la cripta que él ha construido en su psique para salvaguardar a su objeto (de la aceptación) de la muerte.

> Está silenciado por la cavilación de siempre en todos los tiempos. Empecinado en encontrar una salida donde ya no existe salida; atrapado en el contrapunto obsesivo de su existencia: "A un ejército se le derrota enfrentándole otro ejército, porque éste es el sostén, la columna donde se sostiene la clase dominante". "Cada combatiente de la guerrilla, por su capacidad, vale por diez del enemigo y debe ser capaz de echar a andar todo otra vez si la organización es desmembrada y llegara a quedar solo…" (25-6).

La oficina del PRI en la que Rito se encuentra detenido, las máximas revolucionarias que son su último asidero, y el movimiento de las sillas voladoras de la feria, bajo cuya estructura el guerrillero ha escondido los escritos de sus camaradas establecen los círculos concéntricos dentro de los cuales se halla atrapado. Estas tres dimensiones: espacial, discursiva y simbólica remiten a la idea de la "geometría enajenada" elaborada por José Revueltas en *El apando* (1969)[162], que Salvador Castañeda retoma para presentar el gran vacío que su personaje experimenta frente a las trampas existentes dentro de la organización. De ahí la relación espacio-cuerpo-movimiento anclada al poder de un solo desplazamiento, una sola fuerza que está y pasa por encima de otras resistencias, como se observa en el siguiente pasaje:

> Los juegos mecánicos estaban irremisiblemente gobernados también por el mismo ir y regresar en círculo como todas las cosas en el universo y los hombres. Un movimiento condenado a la relación inalterable entre el centro y el radio … Como él mismo, como lo estaban Rito y sus camaradas, torturado por esas máximas de las que también había hecho el centro y el radio de su propia existencia: "…para chingarse a la clase dominante hay que enfrentarle un ejército a su ejército, tumbarle las columnas de sostén". "…cada combatiente de la guerrilla, por su capacidad, vale por diez del enemigo y debe ser capaz de echar a andar todo otra vez si la organización es desmembrada y llegara a quedar solo…" (120).

La semejanza entre la actitud de Rito y el movimiento de los juegos mecánicos señala su total subordinación a una verdad ineficaz que se hace visible mediante el empobrecimiento del

---

[162] En "Diálogo sobre *El apando*. Seminario del CILL", José Revueltas dice lo siguiente: "La geometría es una de las conquistas del pensamiento humano, una de las más elevadas en su desarrollo. Entonces hablar de geometría enajenada es hablar de la enajenación suprema de la esencia del hombre. No el ser enajenado desde el punto de vista de la pura libertad sino del pensamiento y del conocimiento. Esa es la tesis [de la novela], si hay alguna" (*Conversaciones* 172).

lenguaje. Lo anterior se advierte en la deformación gradual de esas máximas que al incorporar palabras soeces muestran los signos de su propio desgaste.

También el hecho de que Rito haya escondido "el testimonio" de Ho Chi Min y "el diario de la cárcel" de Joaquín debajo del motor de las sillas voladoras es un detalle que ofrece distintos niveles de interpretación. En primer lugar es necesario decir que la relación simbólica entre el guerrillero y la estructura mecánica encuentra su fundamento en la base de ésta donde los escritos permanecen enterrados. La necesidad del protagonista de que Joaquín ponga a salvo estos escritos plantea la urgencia de recuperar la memoria sobre el movimiento armado, se trata, pues, de una metáfora que sugiere la recuperación en tanto liberación del sujeto frente a la máquina enajenante que desestabiliza la razón y escamotea los acontecimientos del pasado reciente.[163]

En este apartado he expuesto las contradicciones existenciales e ideológicas experimentadas por el protagonista: cómo la ideología, que antes era el punto de convergencia entre el guerrillero y la dirigencia, se ha transformado en una trampa y, sobre todo, en un campo de disputa, donde el voluntarismo de Rito se opone tajantemente al purismo de la dirigencia. También he mostrado cómo dicha tensión ha generado un cambio significativo en el deseo del protagonista, haciendo emerger en él un impulso mesiánico que opera como una negación de su derrota representada por aquella circularidad o "geometría enajenada" presente en tres niveles distintos: el espacio (la oficina del PRI), el lenguaje (las máximas guerrilleras) y el movimiento (la estructura bajo la cual *yacen* el testimonio y el diario). Ahora examinaré cómo la inversión de

---

[163] Roger Caillois observa varios aspectos de interés en los juegos basados en buscar el vértigo o *ilinxs*. De acuerdo con el sociólogo francés estos tienen como propósito "destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso" (*Los juegos* 58); además se caracterizan por generar en el individuo la satisfacción de "ver estropeados pasajeramente la estabilidad y el equilibrio de su cuerpo, de escapar de la tiranía de su percepción y provocar la derrota de su conciencia" (88).

motivos religiosos configura el escenario de la escatología secular en el que se decide la suerte del personaje principal de la novela.

4.4.3 El bien, el mal y otras figuraciones en el contexto de la derrota

En *Narrar el apocalipsis* (1994) Lois Parkinson Zamora distingue una serie de temas generales que los narradores contemporáneos de Estados Unidos y América Latina desarrollan e incluso transforman para representar sus correspondientes visiones de la historia a partir de lo apocalíptico. A propósito de *La patria celestial* de Salvador Castañeda recuperaré tres de esos temas, que considero pertinentes para mostrar al guerrillero como sobreviviente de su propio Apocalipsis enmarcado en la historia de los movimientos armados en México. Los temas a los que me refiero son: la "tensión apocalíptica entre los símbolos antropomorfos del bien y del mal"(14), la representación del "dualismo moral del apocalipsis encarnado en los opuestos metafóricos de Cristo y el Anticristo" (24), y la imagen final del nuevo cielo en la tierra (36).

Para nuestros propósitos es conveniente volver al pasaje en que el guerrillero se encuentra ante la policía que despliega frente a él los documentos que contienen las conclusiones sobre la situación actual del movimiento armado.[164] Aquí el narrador pone especial atención en el espacio donde la justicia se caracteriza por su oscurantismo en un sentido medieval: "Un silencio de

---

[164] En este pasaje relacionado con las detenciones de los camaradas, el guerrillero es interrogado por la policía que se ha apoderado de unos documentos elaborados por los miembros del MAR, los cuales son una evaluación del momento actual, pero sobre todo una autocrítica como en su análisis lo hacen notar Patricia Cabrera y Alba Teresa Estrada (*Con las Armas* 211). Los once puntos que ahí aparecen ofrecen un análisis estructural, ideológico y estratégico-militar de los grupos armados. Aquí algunos de ellos:
*Todos los grupos armados víctimas de sus propias contradicciones e incapaces para jerarquizarlas, han tenido que sucumbir; divididos al mínimo de miembros, asesinados, perseguidos, encarcelados, en total desarticulación y arrinconados en repliegue inevitable.
*Hasta ahora ninguna organización o grupo ha sido capaz de resolver el problema fundamental: la organización consciente de la población para su movilización hacia objetivos inmediatos, mediatos y estratégicos.
*Todos los grupos armados han llegado al mismo nivel de su desarrollo, sin sobrepasar nunca el mismo tipo de actividad, con enclenques intentos de organización (47-8). En los ejemplos anteriores esta autocrítica surte un efecto reflexivo en la persona de Rito y de la organización guerrillera a la que pertenece, ya que enfatizan no sólo la crisis del sujeto revolucionario sino la pérdida de rumbo e incertidumbre respecto al horizonte de la acción.

confesionario era ése; de altas naves, de cúpulas huecas, de estolas y crucifijos, de retablos y sotanas: de falsa abstención sexual: la ley" (45). El Derecho es presentado como un monopolio controlado no por la autoridad judicial sino por el Santo Oficio, cuyos representantes son aludidos por el narrador como "confesores", "bautistas" y "oficiantes" que, irónicamente no torturan sino proporcionan al guerrillero el sacramento del bautismo; incluso los trajes y las corbatas que los agentes visten, son tomados por estolas y sotanas.

En su análisis sobre los espacios simbólicos alternativos en la América colonial Beatriz Pastor resalta la importancia del confesionario como un sitio donde el clero ejercía el control sobre los ciudadanos particularmente sobre la mujer y sus deseos de autonomía:

> El confesor representaba en relación con cualquier búsqueda de realización, liberación o autonomía femenina el derecho a la invasión por el poder patriarcal de todo espacio público o privado, físico, interior o simbólico. Sólo él tenía el derecho a legitimar, condenar o reinterpretar cualquiera de los elementos que constituían cada uno de esos espacios (309).

Pese a que existen diferencias sustantivas entre los procesos sociales de la época colonial y del siglo XX, me interesa subrayar, a partir del ejemplo que he retomado de Beatriz Pastor, que en la novela de Salvador Castañeda el binomio gobierno-religión católica resalta por su carácter inquisitorial, y que, la relación confesor-pecador, más allá de la búsqueda del arrepentimiento y el cambio de conducta, realza el "acto confesional" mostrando las consecuencias derivadas del intento de emancipación por parte del disidente político frente al poder dominante que "invade" al sujeto para reducirlo física e ideológicamente. Sin embargo lo que es necesario hacer notar en esta dicotomía bien-mal es la doble sanción que recae sobre el guerrillero: una por medio del derecho a través de la coerción y otra moral a partir de la opinión pública.

Este acto disciplinario, recuerda inevitablemente al pasaje sobre el retrato del presidente analizado al inicio de este apartado: su imagen ha sido investida por un poder "teológico-político", su cabeza gobierna al cuerpo social y su mirada nos mira y cuida celosamente de sus intereses y de los límites de nuestras acciones. La tortura (así como la mirada del retrato) refleja(n) la fuerza del Estado sobre el guerrillero, quien a partir de aquellos motivos de la tradición judeocristiana ironiza sobre la moral de la clase dominante, representada por sus "confesores", los cuales, paradójicamente, carecen de toda moralidad, como lo hace notar el narrador al proporcionar algunos detalles del agente que va a torturarlo:

> La mano encadenada. Un dedo metido hasta el fondo de él mismo a través del anillo de oro blanco adoquinado con chispas de diamante. Los acomodos de la cadena en la muñeca y la obsesión del placer sexual al mirarse el anillo … (50).
>
> Con un rechinido cromado las manos de uñas barnizadas liberaron un chorro cristalino que se desahogó en el fondo de la tina de baño del administrador de la "O" (51).

Este pasaje concluye con dos imágenes muy poderosas en cuanto a la mimesis del "bautismo": la primera describe el resurgimiento de Rito inmediatamente después de su tortura: "Parecía recién llegado del vientre; rescatado de las aguas, casi líquido" (53); y la segunda refuta esta vuelta a la vida del guerrillero cuando "el Bautista" le hace notar que su "penitencia" continuará en el Campo Militar Número Uno. La voz narrativa emplea la ironía de nuevo para mostrar la frustración con que el agente asume su propio fracaso al no haber logrado confesión alguna por parte de Rito, a quien ordena vestirse, para luego dejar caer sobre él una advertencia vulgar y siniestra: "Y ni cómo decirte que reces, cabrón, ustedes no creen en Dios" (53).

En la novela de Castañeda el énfasis en la dicotomía entre el bien y el mal pone de relieve la falsedad de la historia que privilegia el triunfo del primero sobre el segundo, sin cuestionar los

espejismos que existen en torno a representaciones convencionales. La cárcel, por ejemplo, resulta el escenario idóneo para presentar esta tensión final entre el bien y el mal. Ahí, el director (de la cárcel) identificado en el texto como Judas, entrega al jefe de la policía y a sus agentes a varios guerrilleros a los que planean ejecutar en algún sitio alejado. El instante en que Judas deja a los camaradas frente a los policías es el epílogo de la batalla espiritual entre contrarios, donde los vencedores descienden al infierno carcelario para ajusticiar a las fuerzas del mal. El narrador confiere a ambos bandos rasgos muy particulares: a los guerrilleros, por ejemplo, los caracteriza por su decrepitud, mientras que a los policías, a quienes también identifica como "los justos", los distingue por su exagerada pulcritud por aquello de su labor profiláctica del orden social. Además, en esta oposición entre contrarios el imaginario apocalíptico resalta por su carácter teatral, dado que el ordenamiento del espacio carcelario asemeja al de un tribunal o, en el mejor de los casos, al de un teatro griego clásico en el que se señala la tragedia de los guerrilleros y en el que se resuelve el juicio final y el curso de la historia contada por los vencedores:

> La plana mayor estaba adueñada de la cárcel … sentada en hemiciclo y al centro —como héroe— flanqueado por sus apóstoles, Nassar Haro.
>
> La mitad del círculo de los apóstoles eran casi todos los agentes de entonces … Los discípulos estaban de traje y piel olorosa. El otro hemiciclo eran ellos, los demonios, "los terroristas", los MARinos, con uniformes azules (talla 40 parejo para todos) elaborados ahí mismo en Santa Martha (29).

A diferencia de los pasajes teatrales de *Al cielo por asalto* en los cuales lo apocalíptico aparece como una serie de motivos que realzan el tema del duelo (no hay que olvidar que el Señor A ya está muerto), en este fragmento de *La Patria Celestial* lo teatral figura como un

detalle que insiste en el escenario postapocalíptico en que se encuentra el personaje principal y sus demás camaradas, es decir, la catástrofe ya pasó y los guerrilleros han podido sobrevivir al desastre que implicó su caída, aunque del todo, esto no los salve del peligro de ser asesinados o desaparecidos. Por otro lado, en la novela de Agustín Ramos lo teatral es mucho más elaborado técnicamente y sugiere posibilidades para su realización, es decir, si esos pasajes fueran montados sobre un escenario, tal vez no soportarían más que un espacio vacío o el empleo de mínimos elementos que denoten el lugar y que subrayen lo que siente y expresa el personaje. De manera contraria, en la obra de Salvador Castañeda el pasaje arriba citado sugiere un carácter teatral solamente a partir de la escena y la disposición de los personajes, tal como si fuera el caso de una tragedia.

Conviene añadir que del pasaje anterior se desprenden dos detalles significativos: el primero se relaciona con el estado moral y el otro, con el estado físico de los guerrilleros. En el primero la voz narrativa representa a los camaradas despojados de asideros y autoridad alguna que pueda salvarlos de su caída y desamparo: "sin héroe ni redentor; sin jerarquías ya… (29). En el segundo, pone atención al desgaste de sus cuerpos causado por las medidas punitivas y la violencia del entorno carcelario: "Tenían rotas las suelas de los zapatos, mecates anudados a modo de cinturones; hongos en la piel inmunes a los medicamentos que dan en la cárcel; húmedos los huesos; los intestinos ulcerados" (29-30). Del imaginario apocalíptico se decanta la imagen de la derrota, siguiendo el pensamiento de Idelber Avelar: bajo su caracterización como demonio y terrorista, el sujeto revolucionario deviene lentamente en cadáver, siendo él mismo el testigo de su progresiva descomposición y ruina. Cabe añadir que esas ruinas se extienden más allá del espacio carcelario para encontrar en el ambiente suburbano su expresión más vigorosa.

Este paisaje de la derrota es México, la *"patria celestial"* que por medio de la antítesis (y de todas las formas de la oposición como la ironía, la negación y la inversión) trae a primer plano el escenario post-apocalíptico ya representado con anterioridad, mediante el descenso que Rito emprende hacia su padre después de salir de prisión.

Pasemos ahora al análisis de dos ejemplos más que a mi parecer, sobresalen por su carácter post-apocalíptico: en el primero resalta la primacía de los animales, que tienen más posibilidades de subsistencia que el propio Rito y sus demás camaradas, los cuales son conducidos a la muerte por la policía; y en el segundo sobresale la caída de Rito, la cual se aprecia en todo su esplendor.

En el primer pasaje es notable el parangón que el narrador establece entre los cerdos y los perros callejeros que deambulan sobre unos llanos donde se levantan torres de alta tensión. A los primeros (los cerdos) los describe dispersos y derrotados, mientras que a los segundos (los perros) les concede cualidades humanas, incluso superiores a las de los guerrilleros:

> En cambio los perros se mueven como insurrectos, alzados, solidarios entre sí … Sobreviven de la basura; hasta ahora de los desechos del hombre. Pasan frente a nosotros —que seguimos esperando cualquier cosa de nuestros captores—, delante de aquella escuadra de lucha urbana del MAR desarticulada, sin concedernos mayor importancia (32).

Pero esta caracterización resulta todavía más dramática y contradictoria cuando entre la jauría, uno de ellos dirige su atención hacia los prisioneros, haciendo del instinto animal una expresión humana cargada de una gran subjetividad: "Una mirada demasiado profunda, incomprensible hasta la desesperación,… tan esperanzada como cierta era nuestra derrota" (33). Ubicados en una escala superior, los perros aparecen más emancipados que los propios guerrilleros, y que la sociedad en su conjunto. La voz narrativa expone con claridad el anhelo de

Rito por alcanzar ese estado de liberación que percibe en esa jauría que se encuentra "muy por encima de la lucha de clases de la sociedad humana; desenajenados del conflicto entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción" (33). Al final de este pasaje la voz narrativa invierte los roles y lanza una pregunta que resume la suerte del protagonista: "¿Será entonces el hombre capaz de sobrevivir de los desechos del perro?" (33). Sin embargo los perros y el guerrillero comparten una condición en común, al ser sobrevivientes de una catástrofe parecen adaptarse al estado de naturaleza que Claire Curtis en *Postapocalyptic Fiction* (2010) define como una condición dentro de la ficción post-apocalíptica desde la cual es posible un nuevo comienzo: "Los relatos de ficción post-apocalíptica presentan la útil falsedad de que hay una base —un estado de naturaleza— desde el cual podemos unirnos y renegociar nuestras vidas" (10).[165] Efectivamente, la imagen del mundo en ruinas y ese "estado de naturaleza" que experimenta el guerrillero propone una apertura, un nuevo comienzo inscrito dentro de ese final, que en este caso se enfoca en la reconstrucción de la historia de los movimientos armados en México. Un buen ejemplo de esta actitud se aprecia en la angustia y necesidad de Rito por recuperar el diario de la cárcel de Joaquín y el testimonio de Ho Chi Min, la cual consiste en conjurar la pérdida de esa memoria de la experiencia armada contada por sus propios actores que —como sostiene Pilar Calveiro al referirse al papel del testimonio hacia la construcción del relato histórico— aspira a abrirse paso y desandar el camino del silenciamiento oficial ("Testimonio" 67).

Otro motivo religioso enmarca estas sensaciones experimentadas por Rito: se trata de una voz profética que vaticina la pérdida de aquellos escritos escondidos bajo la estructura de las sillas voladoras, el retiro de la feria y la llegada de la policía a la oficina del partido oficial,

---

[165] "Fictional postapocalyptic accounts present the useful falsehood that there is a ground —a state of nature— from which we can come together and renegotiate our lives (10). Traducción mía.

hechos que sucederán antes de la llegada de su camarada Jaime, el único a quien puede informar sobre la ubicación de esos documentos: “El motor de las sillas. El hueco en la tierra. La feria se va. Las *steelson* aflojarán las tuercas a mordidas. Desarticularán las articulaciones. Caerán hierros sobre hierros. Los malacates exhumarán lo que dice Ho Chi Min /” (108).

En el tono profético del narrador sobresale el empleo del verbo “exhumar”, cuya relevancia indica la necesidad de desenterrar, traer de vuelta esos fragmentos de la memoria documentados por los guerrilleros, sacarlos a la luz y devolverlos a la vida pública por medio de la narración. En la cita anterior la barra diagonal marca la separación entre la ficción y el testimonio tradicional que ubica en primer plano al referente empírico. El testimonio corresponde a Francisco Juventino Campaña López, guerrillero del Frente Revolucionario Armado del Pueblo (FRAP), conocido entre sus camaradas como Ho Chi Min, quien narra los sucesos que derivaron del secuestro de José Guadalupe Zuno Hernández, suegro del ex presidente Luis Echeverría, hecho que tuvo serias repercusiones para los presos políticos.

Las sesiones de tortura a cargo de la DIPD y la DFS, la tortura del padre de Campaña López como medida de presión, las conversaciones entre la familia Zuno y el guerrillero con el propósito de que éste último realizara un llamado a través de los medios de comunicación a sus compañeros pidiendo la liberación del suegro del presidente, así como su traslado a la penitenciaría de Santa Martha son algunos de los sucesos, que en voz de este ex combatiente se integran a la novela.

Pese a su brevedad, este recuento presenta las características del género testimonial enunciadas por John Beverley y Marc Zimmerman en *Literature and Politics in the Central American Revolutions* (1990). Por ejemplo, es relatado en primera persona del singular y plural, de manera que el yo-personal se convierte en un yo-colectivo, siendo la voz del protagonista

representativa de un grupo específico (guerrillero-preso político) por el cual se pronuncia (174). Por otra parte, la presencia del testimonio dentro de la estructura de la novela genera un interesante efecto textual y visual que imbrica dos posiciones análogas en torno a la importancia de la memoria. Desde el referente empírico, observé que el autor (ex guerrillero) de la novela participa en la producción del testimonio fungiendo como un interlocutor que aprovecha la autoridad y la flexibilidad del género novelesco, dentro del cual se incorpora el testimonio para hacer escuchar la voz del que no tiene voz. Sin embargo, dentro de la ficción, la figura del interlocutor no está definida con claridad; sólo se sabe que el documento existe, por lo que se intuye que la necesidad de Rito consiste en recuperar esos escritos con el objetivo de hacer pública esa "narración de urgencia" sobre un "episodio significante" (Beverley 173) en la vida del camarada Ho Chi Min, el cual narra la experiencia de la represión y la cárcel en el marco de la lucha revolucionaria en México.

4.4.4 El duelo y la contemplación de la catástrofe

En el capítulo que dediqué al duelo y la memoria se comentó la observación hecha por Elizabeth Jelin acerca de las implicaciones del término "testigo". Para la autora, recordemos, hay dos maneras de comprenderlo: desde la primera y la tercera persona, es decir, desde la perspectiva de quien ha vivido una experiencia límite y puede narrarla (el sobreviviente), y desde el punto de vista de quien que presenció un suceso determinado sin involucrarse directamente, pero cuya su palabra es útil para validar la existencia de ese hecho (el observador directo). En cuanto a este *testigo-sobreviviente* James Berger realza algo muy importante: aquello a que ha sobrevivido, dice, "es algún trauma dotado de una significancia cultural —algún apocalipsis" (*After* 47). En ese mismo orden de ideas Idelber Avelar nos recuerda que dentro de una

temporalidad apocalíptica el texto "no sostiene otro retorno", y que el sobreviviente es portador de "la última palabra" (*Alegorías* 244).

En el presente análisis estos presupuestos teóricos trazan las coordenadas que nos conducen hacia el cierre de la narración. La condición del personaje como *testigo-sobreviviente* de un acontecimiento significativo explica la actitud de una generación caracterizada por sus propios códigos, valores y formas de expresar sus deseos de emancipación; en este sentido, el "trauma", dotado de una "significancia cultural" que Berger menciona es esencial para comprender por qué, al final de este proceso el guerrillero es representado desde una dimensión apocalíptica, la cual, realza su carácter como sobreviviente de las trampas de la ideología y de un proyecto político y social fallido.

Un detalle trivial enmarca uno de los últimos encuentros que Rito sostiene con Jaime, su antiguo camarada que intenta disuadirlo de no realizar ninguna acción violenta. De aquella conversación Rito tiene presente el lugar, un espacio salitroso donde convergen los "sobrevivientes de la catástrofe universal" (106), que ahí han improvisado un mercado donde venden toda clase de cacharros y desperdicios, y en cuyo centro resalta la figura de un Cristo maltrecho, horrorosamente mutilado, que es ignorado por todos:

> en el centro del Apocalipsis; un Jesús metamórfico del que nadie se ocupa … Es de madera roñosa con alargadas brechas, de pelo alambroso que le brota de la cabeza en manojos injertados por algún inepto; una imagen residual era la suya…. un charlatán luego de ser vencido. El Divino Rostro carente del labio superior ha trocado su expresión agónica y misericordiosa de súplica al cielo, en una mueca de burla de sí mismo y de su intento (106).

El paisaje urbano no es puro ornamento. Su carácter alegórico nos recuerda aquello que el escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno denomina como *la deca*, que Fernando Aínsa explica en *Los buscadores de la utopía* (1977). De acuerdo con Aínsa, se trata de la expresión rioplatense: "la deca", apócope de "decadencia"; en este caso implica un proceso de deterioro alargado en un "'tempo' narrativo que va aventando paulatinamente los 'objetos' que integran el original 'espacio sagrado'". *La deca* es la agonía simbólica … "de una clase social, de un 'grupo familiar'"(168).

En la novela de Castañeda, Rito, el testigo-sobreviviente aparece integrado a ese espacio lleno de objetos que son producto de la farsa política y del deterioro social y económico; ese Cristo alrededor del cual los comerciantes indiferentes se congregan es la personificación de Rito y su ilusión redentora. Tan deteriorado como ese Mesías, el guerrillero experimenta el mayor de los descensos al descubrirse de nuevo en la oficina regional del PRI, terriblemente abandonado. Súbitamente llega la policía al lugar y extrae al guerrillero para llevarlo al interior de una patrulla; la bomba antipersonal en manos de uno de los uniformados lo delata como terrorista.

Mientras todo esto sucede, un último aliento emerge del pensamiento del guerrillero que lo motiva a resistirse a su propia catástrofe: "'…Cada combatiente de la guerrilla, por su capacidad, vale por diez del enemigo y debe ser capaz de echar a andar todo otra vez si la organización es desmembrada y llegara a quedar sólo…' Recordó esto muchas veces con hambre, con frío, con sueño, enfermo; cansado. Sobre todo cuando era rechazado aquí y allá donde quiera que solicitó trabajo" (129).

Todavía, con lágrimas en los ojos, Rito alcanza a mirar a su camarada Jaime, de quien se separa definitivamente, marcando así el instante pleno de su orfandad, la cual se acentúa de manera dramática porque Rito jamás logra ponerlo al tanto sobre los escritos escondidos, y

porque la presencia de este último reafirma el hermetismo de la organización y las relaciones entre los propios militantes: Jaime-Joaquín-*Salvador* "eran una especie de Padre, Hijo y Espíritu Santo; tres misterios en uno (130). Sin embargo, Rito se rehúsa a reconocer su derrota y, tomando aliento nuevamente, se sitúa de manera catastrófica en el mismo punto de partida:

> A lo mejor él podía echar a andar todo nuevamente. Pero ahora, al estar ahí, desmembrado él mismo, el núcleo, la nueva organización en germen; la consigna le parecía lejana; alejada como la misma toma del poder, tan imposible que le era ajena; una locura de verdad: "…echar a andar todo otra vez…" ¡Cómo no! ¡Chinguen a su madre teóricos! —concluyó para él (130).

Sin embargo, ya dentro de la patrulla en movimiento la realidad asesta a Rito el golpe definitivo, pues a la distancia alcanza a distinguir de nuevo a los comerciantes que avanzan en procesión llevando en andas al Cristo mutilado "que parecía burlarse de todo, de lo que quiso y no pudo" (131). En la novela ese es el momento de la gran revelación: la imagen de una sociedad que él quiso ubicar en una escala superior del desarrollo a través de la lucha armada, y que enajenada rinde culto a los desperdicios del mercado:

> Hombres, mujeres y niños como nómadas; sin rumbo, demasiado lentos y en armonía dolorosa con un estribillo arrastrado en cada palabra; una letanía surrealista de condenados: *Oh María / madre mía / oh consuelo del mortal / amparadme / y guiadme / a la patria celestial*... "…La patria celestial…" "…La patria celestial…" —caviló Rito, repitiendo esta frase varias veces; no porque nunca la hubiera escuchado, sino por las circunstancias en que lo estaba oyendo; por la profunda connotación de duda y desesperanza que contenía la frase (131).

El cierre de la novela es demoledor. Efectivamente, como sugerí al apoyarme en el pensamiento de Idelber Avelar, el relato no permite retorno como ocurre en la temporalidad del mito: la patria celestial, la Nueva Jerusalén, el cielo en la tierra no será. La promesa de un mundo nuevo figura por su reverso negativo, su imposibilidad, su carácter distópico. Vemos entonces que la esperanza postapocalíptica sugerida por Claire Curtis es irrealizable desde el punto de vista de la acción del personaje de la novela, si acaso existe un indicio para volver a empezar, no será desde la acción revolucionaria sino a partir del conocimiento de la historia de los movimientos armados en voz de sus propios actores. En este punto, coincido de nuevo con Avelar para quien el sobreviviente del tiempo apocalíptico es "portador de la última palabra". Sin embargo, esta última palabra contenida en el diario y en el testimonio debe necesariamente desprenderse de su portador, es decir, buscar su propia luz y cauces para proponer un nuevo comienzo, otra manera de mirar la historia que es una de las grandes preocupaciones que he notado en el discurso de autor, quien nos recuerda la importancia de exhumar esos fragmentos.

Para Rito no habrá otra oportunidad más, su destino es la desaparición. Consciente de ello, el protagonista se abstrae en los cantos de aquellos peregrinos que transitan por las calles de la periferia urbana revelándole el final de su tiempo. No es la derrota generalizada lo que conmueve, sino el profundo duelo del protagonista contenido en la imagen de aquel monigote que guía a un pueblo enajenado y melancólico hacia una tierra prometida inexistente.

He mostrado la conexión entre el duelo y el imaginario post-apocalíptico, a partir de la pérdida del horizonte utópico experimentada por el protagonista de *La patria celestial* en quien advierto algunas expresiones del duelo melancólico: la pérdida permanece "viva" al interior de la psique del protagonista, irrumpe cada vez que algún estímulo del exterior lo altera, se apropia del sujeto revolucionario y lo canibaliza o recicla. A lo anterior agregaré que el proceso de duelo

experimentado por Rito se estanca en la fase de recuerdo-iteración: es circular como las máximas guerrilleras, las sillas voladoras y las memorias, y no trasciende hacia la liberación; además de que tiene un efecto negativo entre el sujeto y su relación con el mundo.

Otro aspecto importante sobre este duelo melancólico del protagonista es la cancelación del lenguaje. Caber recordar que a lo largo de la narración conocemos más al protagonista por sus pensamientos que por sus palabras. Rito no puede o no desea hablar, sus intentos de articular la palabra se reducen a las máximas guerrilleras, que al modo de un espectro irrumpen desde el interior de su cripta imaginaria. Incluso éstas se van deformando paulatinamente, lo cual muestra también la ira del guerrillero sobre su objeto de amor. En síntesis, solo a través de su mirada el protagonista nos dice lo que para él es imposible expresar por vía de la lengua, de ahí la relevancia de sus visiones postapocalípticas, a través de las cuales también desarticula y cuestiona las formas convencionales del poder dominante: el partido oficial, la religión, la ley, la moral.

Sobre el intento de Rito por reorganizar la lucha armada también expuse que en lugar de un horizonte caracterizado por la posibilidad, éste se halla atrapado dentro de aquel círculo por medio del cual es representada su derrota. En este caso, las máximas guerrilleras figuran como remanentes de una ideología que no alimenta el impulso utópico, sino que cataliza una obsesión que transforma su deseo en un impulso mesiánico. Por lo tanto, su "hambre" de cambio está fincada en un esfuerzo redentor e individualista, por medio del cual también busca hacer frente a la crisis estructural y política de su propia organización guerrillera.

A diferencia de *Al cielo por asalto* donde el duelo y las visiones apocalípticas convergen con la utopía, en *La patria celestial* el duelo por la pérdida de la utopía sitúa a la pérdida (la revolución) misma y al protagonista entre las ruinas del paisaje postapocalíptico, aquel que de

acuerdo con el pensamiento de James Berger, figura en la novela de Salvador Castañeda como el sobrante, lo que queda después del suceso apocalíptico. Lo anterior permite volver de nuevo a la novela de Agustín Ramos, particularmente al apartado en el que analizo los textos teatrales donde el protagonista y el entorno que lo rodea son sólo ruinas enmarcadas dentro de una temporalidad apocalíptica. Conviene recordar que la novela de Ramos concluye con el inicio de una revolución, esa guerra contra el enemigo invasor puede entenderse como el Apocalipsis desde el cual el cadáver del señor A no sólo critica al orden global existente sino que también —insisto— se permite hablar de la esperanza; en la novela de Castañeda la derrota del movimiento revolucionario figura como una encarnación de la desesperanza propia de la realidad postapocalíptica. Entre ambos casos la diferencia es sustancial: en la novela de Ramos lo apocalíptico sugiere que la promesa de un nuevo mundo es latente, mientras que en la de Castañeda si el desastre figura como una condición permanente es porque lo postapocalíptico sugiere ya un modo de vida, un orden establecido: no sólo se trata del guerrillero que ha sobrevivido al Apocalipsis sino de la sociedad en general que conforme se ha adaptado a vivir de sus propios escombros.

Hacia el final de la narración se intuye que Rito será torturado y luego desaparecido, y que amargamente el mundo enajenado, imperfecto y derruido continuará su curso. Sin embargo, aquello que queda son los escritos (el diario y el testimonio) de los cuales no sabemos su destino. En esos escritos se condensa lo utópico, la mínima pero verdadera esperanza, si es que en la novela hay cabida para ésta. En ellos, estoy seguro, reside el verdadero comienzo después de la catástrofe, porque su hallazgo o rescate implica nuevas posibilidades de comprender el pasado para tomar acciones en el presente. Nótese además que la ficción realza la importancia de las formas testimoniales de escritura que no tienen una pretensión artística, de ahí la preocupación

del autor por “los trabajos de la memoria”, por decirlo en términos de Elizabeth Jelin. El *final*, por lo tanto —como cierre de la narración y como final de la historia—, no es una entidad cerrada, al contrario, permanece abierta porque deja latente la posibilidad de que esos textos sean encontrados y se incorporen a la memoria de los movimientos armados haciendo contrapeso a los recuentos oficiales.

Conclusiones

No hay relato sin duelo. A veces de manera directa y abrumadora, o en otras ocasiones de forma tangencial o sutil, pero el duelo está ahí y reaparece como una condición inevitable y definitiva en las narrativas sobre los movimientos armados en México abordadas a lo largo del presente trabajo. A partir de la idea de que el duelo no constituye estrictamente un cierre o final sino, al contrario, una entidad abierta desde la cual la pérdida produce, trabaja, dialoga, crea, recrea, construye, destruye, combate e interpela, he identificado "las formas" que emanan desde esa condición.

La primera de estas formas se centra en los usos de la memoria ante la experiencia de la pérdida de un familiar, donde el trabajo del duelo sobresale por su doble función, ya que por un lado busca el reconocimiento y aceptación de esa pérdida, y por el otro realiza un "trabajo de la memoria" que aspira a ir más allá de lo individual con el propósito de dar salida al acontecimiento (de la pérdida), marcando así su transición hacia los territorios de una verdad histórica como conocimiento. En *Veinte de cobre* de Fritz Glockner y *Morir de sed junto a la fuente* de Minerva Armendáriz se observa claramente este ejercicio en el que el trabajo del duelo y el trabajo de la memoria se articulan y avanzan hacia la misma dirección, siendo la memoria tanto oral como escrita, así como el archivo personal sus principales fuentes. En ambos textos el hecho de compartir el relato se vuelve una condición necesaria para otorgar un sentido al pasado y poder así tener bases firmes para enfrentar el presente. Sin embargo, llegar a un buen término con el trauma de la pérdida e incluso alcanzar el reacomodo social dentro del núcleo familiar son aspectos que evolucionan junto con la construcción de la verdad histórica del relato contado, de ahí entonces la necesidad de narrar para conformar un conocimiento crítico sobre ese pasado,

una memoria o contra-historia capaz de hacer contrapeso a los datos presentados por las versiones oficiales.

Es de este modo que tanto el relato oral y escrito, así como el archivo personal se vuelven en ambos textos herramientas necesarias para la exhumación del pasado, el cual se distingue en todas estas narrativas por su carácter fragmentario. En *Veinte de cobre* la existencia de un archivo personal así como la experiencia testimonial de Federico permiten *animar* la imagen del padre con el fin de reelaborar la historia familiar, y así acercar al hermano menor al trabajo del duelo que por acuerdo familiar él no logró experimentar. En el caso de *Morir de sed junto a la fuente*, Minerva Armendáriz, en su afán de llegar a un buen término con su pérdida se atreve a organizar su archivo-memoria personal, iniciando así la recolección de ese pasado que la conduce a asumir y a ejercer su papel de deudo. Vale decir que la autora, al *deber* también *hereda*, por parte de su ser querido, un saber que necesita ser transferido, aspecto que transforma el contenido convencional del duelo al incorporar en éste la búsqueda de agencia.

En ambos casos la experiencia guerrillera tanto del padre como del hermano fallecidos nos recuerdan aquella premisa de Pierre Nora acerca de los *lieux de mémoire*, la cual plantea que para que éstos existan "debe haber una voluntad de recordar"; el duelo, sin lugar a dudas estimula esta "voluntad" al someter al recuerdo a una serie de transiciones que van de lo psicológico a lo genealógico y de lo individual a lo colectivo marcando así, la vías hacia la conformación de un conocimiento, pero sobre todo, la adquisición de un compromiso enfocado en la continuidad del deseo por alcanzar un futuro mejor.

No hay que olvidar, además, que el duelo en familia y el compromiso político constituyen aquí una coposesión de significantes que tienen lugar en el marco de una ruptura generacional. Hemos visto en capítulos anteriores cómo Minerva Armendáriz y Olivia Ledezma utilizan

respectivamente los nombres de sus hermanos fallecidos, quienes para ellas fueron el ejemplo a seguir en su formación política y como militantes de izquierda. En este sentido, Fritz Glockner proporciona otro ejemplo bastante significativo a partir de la película *Rojo Amanecer* (1990) [166] de Jorge Fons, exponiendo cómo dentro de un mismo círculo familiar convergen y conviven varias generaciones en coyuntura y ruptura: el abuelo es un ex militar de la Revolución mexicana; el padre de Carlos es un trabajador, producto del milagro mexicano; los hermanos mayores que asisten a la marcha pertenecen a esa generación que carga con toda la efervescencia de los tiempos: la guerra fría, la Revolución cubana, el Che Guevara, el marxismo como catecismo, la libertad sexual, el rock; por otro lado, está la hermana que es una adolescente y Carlos, quien es el menor de la familia. Glockner pone especial atención en estos dos últimos personajes; para él, la hija forma parte de la generación de la ruptura que años después de la masacre decide entrar a la guerrilla —y que dicho sea de paso carga la rabia y el duelo que en ella dejó la masacre—, mientras que Carlos pertenece a esa generación fantasmal, confundida, domesticada, que creció en la década del setenta, como afirma Federico en *Veinte de cobre.*

Hemos observado que tanto en la novela como en el testimonio el duelo motiva a los deudos hacia la búsqueda o el encuentro con los orígenes; sin embargo, el tejido de la memoria no se fía solamente de la huella material (aquella que habita en el archivo personal) sino que advierte en el ejercicio de la memoria, en tanto "voluntad de recordar", su recurso más importante. En la novela de Glockner, Federico no sólo desempeña el papel del "historiador menor" (énfasis mío) —pero no por ello menos importante—, que muestra y transfiere a Irving esas memorias, las cuales reclaman un "deber", una toma de conciencia, como se aprecia cuando

---

[166] Citado en Ruiz Mondragón, Ariel. "La guerrilla en un hoyo negro. Entrevista con Fritz Glockner". *Periodistas en línea*.

Federico habla a su hermano sobre la necesidad de tomar en cuenta a nuestros muertos porque eso permite alcanzar el conocimiento de nosotros mismos; en el caso de Minerva, su propia escritura se orienta hacia el "deber", es decir, hacia la conformación del relato que servirá como moneda de cambio con la cual la autora podrá saldar su deuda con la sociedad.

Conviene dejar en claro aquí que en ambos trabajos narrativos lo que más importa es el proceso de elaboración en familia no tanto la historia de la guerrilla, aunque en el trabajo de Minerva Armendáriz este último aspecto sí tiene mayor relevancia; sin embargo, en ambos casos la resolución final del duelo y la aceptación definitiva de la pérdida quedan en suspenso. En este sentido, Federico y Minerva parecen entender que elaborar implica no sólo reafirmar los lazos familiares sino también hacer una aproximación crítica del pasado a partir de lo dado y lo recibido durante dicho proceso. A la forma, idea o imagen que surge a partir de esta aproximación crítica, que tanto personaje como testigo elaboran, debemos necesariamente darle el nombre de "reconocimiento", siguiendo el pensamiento de Paul Ricœur, de quien me gustaría rescatar la imagen del cono invertido que retoma de Henri Bergson para describir el proceso lleno de dificultades que experimenta la memoria en su trayecto descendente hacia la punta del cono donde habrá de realizarse el "único y precario testimonio de la memoria".

Vemos entonces que no hay traición al fallecido, no puede haber traición, porque en este caso, elaborar no significa sustituir al objeto perdido, "matar al muerto", como dice el lugar común, sino situar a la pérdida en el centro del debate público; ahí reside su "reconocimiento", en la fidelidad y en el esfuerzo dirigido a que ésta pérdida produzca su propio conocimiento.

En *Vencer o morir* de Leopoldo Ayala y en *Al cielo por asalto* de Agustín Ramos el duelo es sinónimo de duración. La duración del rito (la marcha que conmemora la masacre de Tlatelolco) y la duración de la memoria que precede a la decisión que conlleva al acto temerario

del protagonista contra el cazabombardero, respectivamente, configuran el espacio del duelo dentro de la cual emergen los fantasmas del pasado, para dar su testimonio sobre la experiencia de la guerrilla y el tiempo de la represión que enmarcó los movimientos sociales de aquella época. En la novela de Ayala la recurrente aparición de los actores sociales refleja no sólo el proceso inconcluso por efectos de la violencia estatal, sino la importancia que cobra la utopía. Hemos visto cómo Olivia Ledezma, Pablo Alvarado, Jesús Piedra y Lucio Cabañas, además de objetos de pérdida, son sujetos de utopía enmarcados en el tiempo del duelo, de ahí su duración, que es la persistencia del deseo de cambio frente a las políticas de la desmemoria.

Percibo ya una objeción respecto a la antinomia que parece surgir entre el duelo y la utopía, sobre todo porque el aura de finitud del primero parece ensombrecer y oponerse al carácter esperanzador y luminoso de la segunda, por aquello de la anticipación de un futuro imaginado. En este sentido arguyo cómo en la novela de Ayala sobresale una voz social que aprovecha la condición productiva del duelo para exigir justicia, pero también para recordarnos que las utopías se trabajan colectivamente, siendo el punto de partida la evaluación crítica del presente que es causa de insatisfacción. Hemos visto cómo Olivia Ledezma canaliza esa insatisfacción del presente mediante la vía de una maternidad (ideal) que requiere del duelo personal para transitar hacia la utopía.

En sus reflexiones sobre la metafísica de la duración de Henri Bergson, Ramón Xirau menciona que duración es “mi tiempo vivido”. Esta es una condición que se cumple en los personajes en duelo que he analizado a lo largo de esta tesis. El duelo, sugeriré siguiendo, el pensamiento del filósofo catalán, es “tiempo vivido”, experiencia “inmensurable”, como ocurre en *Al cielo por asalto* de Agustín Ramos, donde el tiempo vivencial del duelo (experimentado por el señor A debido a la pérdida de su hermano mayor), ocurre dentro un Apocalipsis

individual. Así, el señor A nos recuerda la suerte del melancólico: a él no le interesa elaborar el duelo, sino vivirlo enteramente como un proceso que culmina con la acción suicida que realiza en defensa de la nueva utopía, la cual ha atestiguado con asombro justo antes de subir a la cornisa del edificio para derribar al cazabombardero. Desde su mirada melancólica, el protagonista registra un solo tiempo: el del desastre universal, el tiempo apocalíptico por medio del cual realiza una crítica de su pasado-presente y de las instituciones que antes de la revolución en ciernes representaban al poder político.

Al igual que Gume, su amigo Caín y el resto de los camaradas, el señor A muere, pero su deceso no equivale al silenciamiento; por el contrario, el muerto se pronuncia y su discurso enmarcado en una especie de drama fúnebre tiene como propósito problematizar el poder del símbolo al que muestra a través de sus ruinas: el capitalismo, la patria y el tiempo lineal. Pareciera que con la muerte del protagonista al final de la novela sólo existe la derrota, pero no es así: con su muerte el señor A autoafirma su filiación tanto familiar como política, de manera que la esperanza por el nuevo mundo y el hombre nuevo quedan como posibilidades que permanecen después del asalto al cielo. El escenario apocalíptico sirve como telón de fondo para hacer que el duelo y la utopía puedan converger y articularse hacia el futuro como expresiones de emoción y anhelo humanos.

En *¿Por qué no dijiste todo?* y *La patria celestial* de Salvador Castañeda la derrota generalizada del movimiento guerrillero define el rumbo de los personajes. Si en el primer caso, Joaquín testimonia, a partir de su proyecto de novela, el proceso de devenir en pérdida del sujeto revolucionario dentro del espacio carcelario, en el segundo, Rito aparece como ese mismo sujeto que luego de la experiencia carcelaria es presa de una profunda melancolía, la cual lo impulsa a intentar la recuperación de su agencia dentro de la organización y a reanimar a su objeto (de

utopía) perdido que es la revolución. Los personajes de Salvador Castañeda se caracterizan por vivir dentro de la fractura, sólo que en cada uno esta experiencia ofrece rasgos muy particulares: Joaquín canaliza la catástrofe a partir de la escritura; su aspiración literaria, hemos constatado, le permite adentrarse en la fractura, es decir, en una serie de pérdidas, cuyo efecto mayor se distingue en el socavamiento del sujeto revolucionario: en el rompimiento de las relaciones sociales (amistad y política), en la pérdida de la condición humana (animalización), y en la distorsión del lenguaje que figura como negación y trampa.

La mirada de Joaquín permite incluso apreciar los duelos anteriores a la derrota que los personajes han experimentado y que a modo de digresiones irrumpen como fantasmas en el presente que es harto abrumador. Esta perspectiva dialéctica, en el sentido de que su proyecto de novela parte de la realidad carcelaria para situarse de súbito en diferentes tiempos y lugares ajenos al presente narrativo, sugiere el anhelo de libertad por parte de los camaradas que, a través del recuerdo, intentan evadir sin éxito el tiempo carcelario que se extiende más allá de los barrotes y los muros. Asimismo, estas digresiones hacen evidente una marcha en sentido contrario al exponer la progresiva pérdida de los sueños hacia delante, el agotamiento de la esperanza y la supresión del impulso utópico, que por vía de la violencia provoca en los camaradas el efecto devastador de la distopía que es la pérdida de sí mismos, y de su propia humanidad. Ahí hay duelos.

Sin embargo, no se trata de una mirada condescendiente: la distancia que el protagonista toma respecto a sus compañeros obedece a su necesidad de mostrar los saldos de la derrota, pero sobre todo de hacer un balance crítico sobre el movimiento tomando en cuenta las experiencias personales de cada guerrillero. El protagonista nos revela que no hay apologías, que el lado luminoso de la revolución socialista desde la experiencia mexicana existe solamente como el

proyecto que fue; asimismo nos muestra que hay sólo restos, deshechos desperdigados en la libreta que tanto cuida: el lodo de la historia que constituye la materia prima de esa novela que imagina en el umbral de la libertad. Si la escritura ayuda a Joaquín a resistir al desastre, al final no lo salva de éste, pues al salir de la cárcel es secuestrado; por su parte, la libreta que contiene las notas se ha extraviado: *hubo-no habrá* novela (énfasis mío). Diré que la gran novela sobre la experiencia de la guerrilla se vuelve un gran paréntesis en el tiempo, mientras que la libreta —que es el antecedente testimonial de la novela imaginada— debe ahora cumplir con creces su cometido: emerger desde su condición de pérdida y producir un conocimiento.

En *La patria celestial* el vivir dentro de la fractura ofrece un panorama totalmente opuesto al que hemos observado en la persona de Joaquín en *¿Por qué no dijiste todo?*. La diferencia consiste en que Rito experimenta esa ruptura no sólo desde la derrota histórica sino también desde "la pérdida de la pérdida", tomado prestada esta frase de Judith Butler. Pero este "horizonte fracturado" que emerge amenazante frente a Rito es la incertidumbre sobre el futuro que se despliega ante él como un terreno baldío en el cual desea fincar de nuevo las bases de su proyecto político, aun cuando ya no hay nada que construir. En este sentido, la voz narrativa es enfática, ya que cuando afirma que "Ha perdido todo", se refiere a la pérdida de sí mismo: como ser humano y como sujeto revolucionario, se refiere al hecho de que Rito tiene que lidiar con la errancia, con la angustia que causa en él la soledad como militante y con un impulso, que vacío ya de toda utopía, lo conduce a llevar su ilusión revolucionaria hasta las últimas consecuencias; se refiere a la sucesión de duelos (por la pérdida del padre, por la pérdida de la libertad, por la pérdida de la razón y por la pérdida de la utopía ¿o el terrible encuentro con la distopía?) que conducen al personaje hacia los territorios de la melancolía, desde donde logra contemplar todo aquello que ha sobrevivido desde su Apocalipsis individual.

Rito habita en la dimensión del todo-remanente. Todo, incluso él mismo, parece ser fragmento, escombro, ruina: el (des)orden del espacio, el padre (lo abyecto), el símbolo (el Cristo andrajoso y mutilado del mercado), la patria (la periferia urbana y su gente), los recuerdos y hasta el habla, la cual evidencia el quiebre del lenguaje, según se aprecia en las máximas revolucionarias que desde su memoria experimentan el mismo desgaste que padece el personaje. La patria celestial, su imagen (y contenido) de "duda y desesperanza" —de acuerdo como es presentada a partir del estribillo que los comerciantes entonan mientras llevan en procesión al Cristo del mercado— es una ironía tanto verbal como de situación. Es la distopía hecha realidad: "la patria celestial" es como decir, "no hay tal lugar", pero "ese lugar es éste", el sitio de la utopía que se desvanece, el lugar del cataclismo personal y del drama fúnebre que anuncia al protagonista la imposibilidad de su futuro. He ahí el "horizonte fracturado" de Rito, que se desvía de su verdadera agencia política, que, aunque mínima, reside en los escritos (el testimonio de Ho Chi Min y el diario de Joaquín) que jamás logra recuperar, y que al igual que la libreta que contiene las notas de Joaquín en *¿Por qué no dijiste todo?* terminan por señalar la posibilidad de escribir la otra historia, que parece ser una de las grandes preocupaciones del autor.

Hasta aquí las reflexiones sobre el duelo y sus diversas formas en la literatura sobre la guerrilla mexicana de las décadas del sesenta y setenta. Sólo me resta plantear que, más allá de la perspectiva clínica que aporta el psicoanálisis, el duelo, abordado desde otras disciplinas como las artes y las ciencias sociales, juega un papel esencial en la reconstrucción o rearticulación de las memorias del pasado, así como en la comprensión de los procesos creativos orientados al desarrollo del imaginario sobre la guerrilla mexicana. El duelo, en este caso, se espectraliza, permea las formas que hemos abordado: la memoria, la utopía y las visiones apocalípticas, exponiendo así sus efectos textuales y visuales.

Pero, ¿por qué el duelo?, habría que preguntarnos de nuevo. Porque éste señala una pérdida histórica, un desquiciamiento, una dislocación, por decirlo con Derrida, y porque en esta dislocación existe la necesidad de dar un sentido al pasado, hablar del trauma y abrir la experiencia de la clandestinidad a la expresión estética, a la reflexión y a la crítica, y sobre todo, llevarla a los ámbitos de la justicia, ya que después de varias décadas sigue siendo una asignatura pendiente. Hasta aquí el aporte de este trabajo, el cual reconoce una gran diversidad de caminos que aún quedan por explorar respecto al tema de la guerrilla en el México de la segunda mitad del siglo XX. Vale mencionar que el testimonio sigue siendo la disciplina que ofrece grandes posibilidades hacia el estudio y reencuentro con la experiencia de la clandestinidad; en este sentido, sería de gran importancia seguir actualizando los materiales referentes al papel de las mujeres dentro del movimiento armado, así como sus diversas representaciones desde la ficción, donde se puede expresar de otro modo lo que en el testimonio sería imposible.

Desde la crítica literaria todavía queda pendiente investigar el drama, la poesía y el cuento surgidos a partir de la experiencia guerrillera. Convendría también hacer un estudio detallado sobre las artes plásticas, en particular el dibujo, la pintura, la fotografía y el grabado, así como sobre los archivos sonoros y los lenguajes audiovisuales, tales como el cine de ficción y el género documental, que en los recientes años han generado obras de importancia capital.

Desde los estudios culturales habría que dirigir la mirada también hacia la recepción del fenómeno desde los pueblos indígenas, considerando las diversas regiones culturales del país como la huasteca, la mayo-yoreme, el Sotavento y Tierra Caliente, que sin duda es hasta ahora la más estudiada, así como las regiones del Grijalva y el Usumacinta. Desde el punto de vista histórico aún queda por trazar el desarrollo de la teología de la liberación en México y su relación con los movimientos guerrilleros de aquella época, en especial la influencia que ejerció

sobre la juventud cristiana, teniendo como caso más relevante el de Ignacio Arturo Salas Obregón, también conocido como "Oseas", quien fue el fundador de la LC23S. Tomando en cuenta que la guerrilla mexicana de la segunda mitad del siglo XX es un caso particular, con relación a los gobiernos autoritarios del resto de América Latina, vale la pena afirmar que sus posibilidades de exploración son inagotables.

Me gustaría finalizar mencionando que la escritura de este trabajo ha resultado conmovedora por dos sucesos en particular. El primero tiene que ver con una nota periodística que leí en el periódico *La Jornada* publicada el 15 de junio de 2014, la cual informaba sobre el hallazgo de los restos de un guerrillero abatido hace 40 años por el ejército mexicano en un paraje cercano al poblado de Posquelite, ubicado en la sierra de Atoyac, en el estado de Guerrero, que durante los años setenta fue la zona de influencia de la Brigada Campesina de Ajusticiamiento del profesor Lucio Cabañas.[167]

En ese sitio, investigadores de la UNAM encontraron fragmentos óseos, pedazos de tela y monedas de la época. El testimonio ofrecido por un viejo campesino de dicha localidad confirma que se trata de un guerrillero, que junto con otro camarada sostuvieron un combate contra efectivos del ejército la tarde del 8 de septiembre de 1974, es decir, el mismo día que el senador Rubén Figueroa había sido liberado tras permanecer secuestrado por la guerrilla. El testigo relató al periodista que un día después del enfrentamiento los habitantes del pueblo solicitaron al ejército su autorización para sepultar los cuerpos, pues temían que los cadáveres a la intemperie provocaran enfermedades. Después de varias negativas, los militares accedieron con la condición de que los guerrilleros fueran enterrados por los propios campesinos en fosas comunes y sin

[167] Consultar: Ramírez Bravo, Roberto. "Localizan en Guerrero restos de guerrillero abatido hace 40 años por el Ejército". *La Jornada Guerrero.* Web. 15 June 2014. <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/06/15/localizan-restos-de-guerrillero-abatido-hace-40-anos-por-el-ejercito-1311.html>

dejar rastro alguno. Con el paso del tiempo los pobladores perdieron la noción exacta del lugar donde habían enterrado a los guerrilleros; sin embargo, aquel campesino, que en 1974 había presenciado los hechos, estaba ahí de nuevo, cuarenta años después, atestiguando el hallazgo y la exhumación del pasado.

El segundo acontecimiento tiene que ver con la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos, de Ayotzinapa, Guerrero, ocurrida entre el 26 y 27 de septiembre de 2014, así como las sucesivas movilizaciones que se han desarrollado en México, en el extranjero y a través de las redes sociales. No me entusiasma en lo absoluto sugerir que este trabajo coincide con el recrudecimiento de una "guerra sucia" o "guerra de baja intensidad" que sigue dejando a más y más familias en un abismo emocional terrible, es decir, entre la esperanza de volver a encontrar a sus familiares desaparecidos y la suspensión de un duelo angustioso que cada día se posterga.

Con los 43 desaparecidos también están los cientos o quizás ya miles de inmigrantes que desde la frontera sur no pudieron llegar a los Estados Unidos, pero que tampoco volvieron a sus hogares; las desapariciones por ajustes de cuentas que la guerra del narcotráfico ha dejado en los recientes años; los feminicidios en el norte del país y en el Estado de México; el asedio a las comunidades indígenas por parte de las grandes corporaciones que buscan a cualquier precio extraer los recursos naturales de sus territorios; la violencia y persecución contra los periodistas; y la violencia del crimen organizado. Frases como "México está de luto" y "México es una gran fosa clandestina", lejos de ser una exageración, son expresiones que obligan a pensar en la urgente necesidad de empoderar a la ciudadanía para así elaborar los duelos añejos que aún siguen pendientes, y sobre todo reconstruir el tejido social.

Si se me permite un comentario más, diré que existe una pequeña pero significativa semejanza importante entre la utopía y el duelo (originado por pérdidas relacionadas con cuestiones políticas). Ésta reside en la puesta en crisis que el sujeto hace sobre el estado actual de las cosas, lo que le permite desear y enfocar ese anhelo de manera positiva hacia un horizonte concreto, el cual prefigura de manera esperanzada, y como una posibilidad real. Nos acercamos ya a la segunda década del siglo XXI siendo testigos de migraciones, crisis ambientales y conflictos de diversa índole que tristemente desembocan en muertes masivas, muchas de las cuales ignoramos completamente al igual que sus respectivos duelos. Esos duelos, de manera semejante a la función utópica, señalan la tensión y puesta en crisis que los deudos expresan sobre el estado actual de las cosas. De ahí que veamos a familias y agrupaciones enteras unirse para orientar su dolor hacia la expresión de deseos de justicia, hacia una agencia orientada a la solución de problemas fundamentales que conduzcan a su tranquilidad como dolientes, pero sobre todo hacia la construcción de un mundo mejor. Ahí el modesto pero significativo aporte del duelo al cúmulo de fuerzas que apuestan por un cambio verdadero fincado sobre el terreno fértil de la esperanza.

Bibliografía

Obras primarias

Armendáriz Ponce, Minerva. *Morir de sed junto a la fuente. Sierra de Chihuahua 1968*. México: Universidad Obrera de México, 2001. Impreso.

Ayala, Leopoldo. *Vencer o morir*. México: Instituto Politécnico Nacional, 2008. Impreso.

Castañeda, Salvador. *La patria celestial*. México: Cal y Arena, 1992. Impreso.

---. *¿Por qué no dijiste todo?* México: SEP; Grijalbo, 1986. Impreso.

Glockner, Fritz. *Veinte de Cobre*. *Memoria de la clandestinidad*. México: Ediciones B, 2004. Impreso.

Ramos, Agustín. *Al cielo por asalto*. México: Ediciones Era, SEP, 1986. Impreso.

Obras secundarias

Abraham, Nicolas, Maria Torok, and Nicholas T. Rand. *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Impreso.

Aguayo Quezada, Sergio. *1968. Los Archivos De La Violencia*. México: Grijalbo; Consorcio Interamericano de Comunicación, 1998. Impreso.

Aguilar Camín, Héctor. *La guerra de Galio*. México: Planeta, 2007. Impreso.

Aínsa, Fernando. *Espacios de encuentro y mediación. Sociedad civil, democracia y utopía en América Latina.* Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2004. Piedra Libre 23. Impreso.

---. *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1999. Impreso. Serie Antropológica.

---. *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano.* Caracas: Monte Avila Editores, 1977. Impreso.

---. “Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica”. *Anales de la literatura Hispanoamericana* 13. Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense, 1984, pp. 13-35.

Almeida, Rochelle. *The Politics of Mourning: Grief Management in Cross-Cultural Fiction.* Cranbury, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2004. Impreso.

Altamirano, Carlos, y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad.* Buenos Aires: Hachette, 1983. Impreso.

Althusser, Louis. *La filosofía como arma de la revolución.* México: Siglo XXI Editores, 1968. Impreso.

Alonso Vargas, José Luis. *Memorias 1945-1979.* México: Edición de autor*,* 2009. Impreso.

Amador Tello, Judith. “La guerra sucia, tema de su próximo ensayo. Salvador Castañeda y el asalto a Madera”. *Proceso.* (1302): 2001.

Anzaldo Meneses, Manuel y David Zaragoza Jiménez. *Sobreviviremos al hielo. Literatura de presos políticos.* México: Costa-Amic Editores, 1988. Impreso.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción dictatorial y el trabajo del duelo.* Santiago: Editorial Cuarto Propio 2000, Impreso.

Aviña, Alexander. *Specters of Revolution: Peasant Guerrillas in the Cold War Mexican Countryside.* New York: Oxford UP, 2014. Impreso.

Azuela, Mariano. *Los de abajo.* 1958. 14a. Reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. Impreso.

Barbosa, Fabio. “La izquierda radical en México”. *Revista Mexicana de Sociología* 46. 2 (1984): 111-38. JSTOR. Web.

Barthes, Roland. *Diario de duelo.* Trans. Adolfo Castañón. Ed. Natalie Léger. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.

---. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Trans. Joaquim Sala- Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.

---., et al. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970. Impreso. Comunicaciones.

Bartra, Armando, comp., *Crónicas del sur. Utopías campesinas en guerrero.* México: Ediciones Era, 2000. Impreso.

---. *1968: El mayo de la revolución.* México: Fundación Rosa Luxemburgo Stiftung, Leer en libertad, A.C.: 2012. PDF file.

Bartra, Roger. *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno.* Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Pre-textos: 2005. Impreso.

---. *Estructura agraria y clases sociales en México.* México: Ediciones Era, 1974. Impreso.

---. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano.* México, Grijalbo, 1996. Impreso.

Beauchesne, Kim, and Santos Alessandra. *The Utopian Impulse in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Impreso.

De Grandis, Rita. "The Innocent Eye: Children's Perpectives on the Utopias of the Seventies (*O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, *Machuca*, *and Kamchatka*)". Beauchesne and Santos. *The Utopian impulse in Latin America* 235-56.

Berger, James. *After the End: Representations of the Post-apocalypse.* Minneapolis; London: U of Minnesota P, 1999. Impreso.

Benjamin, Walter. *Illuminations.* Trans. Harry Zohn. Ed. with and Introd. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969. Impreso.

---. *Walter Benjamin. Obras. Libro I/vol. 1*. Tiedermann, Rolf, et al., eds. Trans. Alfredo Brotons Muñoz. 3rd ed. Madrid: Abada Editores, 2010. Impreso.

Beverley, John and Marc Zimmerman. *Literature and Politics in the Central American Revolutions.* Austin: University of Texas Press, 1990. Impreso.

Bloch, Ernst. *The Principle of Hope. 2 vols.* Trans. Plaice, Neville, Stephen Place and Paul Knight. Cambridge: The MIT Press, 1996. Impreso.

---. *The Spirit of Utopia* [1923]. Trans. Anthony A. Nassar. California: Stanford UP, 2000. Impreso.

Bloch, Maurice; Parry Jonathan. *Death and the Regeneration of Life.* Cambridge: Cambridge UP, 1982. Impreso.

Bonilla Machorro, Carlos. *Ejercicio de guerrillero.* México: Gaceta Editores, 1981. Impreso.

Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. New York; London: Verso, 2012. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montressor: Tucuman, 2002. Jungla Simbólica. Impreso.

Bravo, Armando J. *Apocalipsis: ¿Fin de la historia o utopía cristiana? Memoria del V Simposio Internacional.* México: Universidad Iberoamericana, 1999. Ciencias religiosas. Impreso.

Bull, Malcolm, comp. *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Trans. Bernardo Moreno Carrillo. México: Paidós, 2010. Impreso.

---. *Precarious life: The Powers of Mourning and Violence.* London: Verso, 2004. Impreso.

Cabezas, Omar. *La montaña es más que una inmensa estepa verde.* México: Siglo XXI, 1982. Impreso.

Cabrera, Patricia. *Al cielo por asalto: estética y utopía en la literatura de izquierda*. Diss. México: UNAM, 1988. Impreso.

---., and Alba Teresa Estrada. *Con las armas de la ficción. El imaginario novelesco de la guerrilla en México (Vol. I)* México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2012. Colección Debate y reflexión. Impreso.

---, coord. *Pensamiento, Cultura y Literatura en América Latina.* México. México: UNAM; Plaza y Valdés; CEIICH, 2004. Impreso.

---, "Novelas políticas de los años setenta en México". Cabrera, *Pensamiento* 263-90.

Negrín, Edith. "Novelas políticas de los años setenta en México". Cabrera, *Pensamiento* 239-62.

---. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987.* México: UNAM; Plaza y Valdés; CEIICH, 2006. Impreso.

Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo.* Trans. Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.

Calveiro, Pilar. "Acerca de la difícil relación entre política y violencia". *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes en América Latina.* Margarita López Maya, et al., eds. Buenos Aires: CLACSO, 2008. PDF file. Grupos de trabajo.

---. *Política y/o violencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2008. Impreso. Verticales de Bolsillo. Militancias.

---. "Testimonio y memoria en el relato histórico". *Acta Poética* 27.2 Otoño (2006): 65-86. PDF file.

Campbell, Federico. *Pretexta.* México: Fondo de Cultura Económica, SEP, 1988. Impreso.

Campos, Marco Antonio. “La cárcel y la guerrilla”. *Proceso.* (204):1980.

---., and Alejandro Toledo. *Narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986. Impreso.

Carrión Beltrán, Luis. *El infierno de todos tan temido.* México: Fondo de Cultura Económica, 1975. Impreso.

Castañeda, Jorge G. *La utopía desarmada. Intrigas, dilemasy promesas de la izquierda mexicana.* México: Planeta, 1995. 2nd ed. Contrapuntos. Impreso.

Castañeda, Salvador. *El de ayer es Él*. México: Ediciones El Aduanero, 1996. Impreso.

---. *La negación del número. La guerrilla en México, 1965-1996: una aproximación crítica.* México: Ediciones Sin Nombre/Conaculta, 2006. Impreso.

---.“La novela testimonial”. *Géneros novelísticos*. México: Ediciones de la Revista Punto de Partida, 1982. Impreso. Cuadernillo de Taller y Seminario 29.

---. *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)*. México: UNAM, 1991. Impreso.

---. *Papel revolución.* México: Ayuntamiento de Torreón, Dirección Municipal de Cultura, Editorial del Norte Mexicano, 2000. Impreso.

Cedillo Cedillo, Adela. *El fuego y el silencio. Historia de las Fuerzas de Liberación Nacional Mexicanas (1969-1974).* Diss. México: UNAM, 2008. PDF file.

---. *El suspiro del silencio. De la reconstrucción de las Fuerzas de Liberación Nacional a la Fundación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1974-1983)* Diss. México: UNAM, 2010. PDF file.

---., and Fernando Herrera Calderón, eds. *Challenging Authoritarism in Mexico: Revolutionary Struggles and the Dirty War, 1964-1982.* New York: Routhledge, 2012. Impreso.

Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos.* Versión Castellana. Manuel Silvar, and Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder 1986. Impreso.

Comité Eureka. *Historia. Comité Eureka.org*. Web. 07, April 2013.

Corona Gutiérrez, Ignacio. *Después de Tlatelolco: las narrativas políticas en México (1976-1990). Un análisis de sus estrategias retóricas y representaciones.* Jalisco: Universidad de Guadalajara, 2001. Impreso.

Cowie, Lancelot. *La guerrilla en la literatura hispanoamericana. Aporte bibliográfico.* Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1996. Impreso.

Cruz, José G. *Traición a la patria.* México: Ediciones José G. Cruz, 1971. Impreso.

Curtis, Claire. *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll not go Home Again.* Blue Ridge Summit, PA, USA: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., 2010. ProQuest ebrary. Web. 5 February 2016.

De la Torre Gerardo. *Muertes de Aurora.* México: Conaculta; Fondo Regional para la Cultura y las Artes Zona Centro, 2004. Impreso.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional.* Madrid: Editorial Trotta, 1995. Impreso.

---. Foreword. "*Fors: The Anglish Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*". Trans. Barbara Johnson. By Nicholas Abraham and Maria Torok. Trans Nicholas Rand. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. xi-xlviii. Impreso.

---. *The Work of Mourning.* Eds. Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago: U of Chicago P, 2001. PDF file

Del Moral Tejeda, Agustín. "Le han matado, obligándole a morir". Xalapa. Universidad Veracruzana: *La palabra y el hombre*. 105 (1998): 198-202. PDF file.

Díaz Ordaz, Gustavo. *Cuarto informe de gobierno.* México: Honorable Congreso de la Unión, 1968. PDF file.

---. *Quinto informe de gobierno.* México: Honorable Congreso de la Unión, 1969. PDF file.

Doyle, Cate. *The National Security Archive*. The George Washington University. <nsarchive.gwu.edu>.

Echeverría, Bolívar. *La mirada del ángel.* En torno a las *Tesis sobre la historia* de Walter Benjamin. México: UNAM; Ediciones Era, 2005. Impreso.

Eng, David L, and David Kazanjian, eds. *Loss: The politics of mourning.* Berkeley: Universitiy of California Press, 2003. Impreso.

Brown, Wendy. "Resisting Left Melancholia". Eng and Kazanjian. *Loss* 458-65.

Butler, Judith. Afterword. "After Loss, What Then?. Eng and Kazanjian. *Loss* 467-73.

Eng, David L, and David Kazanjian. "Introduction: Mourning Remains" *Loss* 1-25.

Erikson, Kai. *A New Species of Trouble: Explorations in Disaster, Trauma, and Community*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1994. Impreso.

Escalante, Evodio. *José Revueltas: Una literatura del "lado Moridor"*. México: Era, 1979. Impreso. Biblioteca Era. Claves.

Estrada Saavedra, Marco, and Gilles Bataillon. *Cruzadas seculares: religión y luchas (anti) revolucionarias.* México: El Colegio de México, 2012. Impreso.

Eyerman, Ron, Jeffrey C. Alexander, y Elizabeth Butler Breese. Eds. *Narrating Trauma: On the Impact of Social Suffering*. New York: Routledge, 2016. Yale Cultural Sociology Series. Impreso

Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman.* Amsterdam: Editions Rodopi, 2008. Impreso.

---, Ilse Logie, y Pablo Decock, eds. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea.* Oxford: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010. Hispanic Studies: Culture and Ideas. Volume 32. Impreso.

---., and Ilse Logie. "Los imaginarios apocalípticos en la narrativa hispanoamericana contemporánea (s. XX-XXI). Una introducción". Fabry. *Los imaginarios* 9-32.

Focant, Camille. "El Apocalipsis de San Juan. Género literario, estructura y recepción". Fabry. *Los imaginarios* 35-52.

Gladieu, Marie-Madeleine. "Intertextualidad y figuras bíblicas en *La Guerra del Fin del Mundo,* de Mario Vargas Llosa". Fabry. *Los imaginarios* 140-48.

Kunz, Marco. "Apocalipsis y cierre de la novela en la literatura hispanoamericana contemporánea". Fabry. *Los imaginarios* 67-88.

Menczel, Gabriela. "Apocalipsis en los cuentos de Julio Cortázar". Fabry. *Los imaginarios* 149-63.

Ortega, Julio. "La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana". Fabry. *Los imaginarios* 53-66.

Van Hecke, An. "La cultura del postapocalipsis en *Los rituales del caos* de Carlos Monsiváis". Ortega, Julio. "La alegoría del Apocalipsis en la literatura latinoamericana". Fabry. *Los imaginarios* 383-97.

Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado. (FEMOSOPP). *Informe Histórico a la Sociedad Mexicana.* México: Procuraduría General de la República, 2006. PDF file.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder.* Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979. Impreso.

---. *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979).* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.

---. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión.* Trans. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002. Impreso.

Freud, Sigmund. *Obras completas. Sigmund Freud 1856-1939.* Trans. José L. Etcheverry and James Strachey. 14 vols. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1984. Impreso.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina.* 1971. México: Siglo XXI Editores, 2004. Impreso.

García Chávez, Jaime. "Minerva Armendáriz". Chihuahua: *Oseri. Cultura y derechos humanos.* 20 de abril de 2013. Web.

García Ramírez, Sergio. *El final de Lecumberri: reflexiones sobre la prisión.* México: Porrúa, 1979. Impreso.

Gil Olivo, Ramón. *Dientes de perro.* Jalisco: Editorial Hexágono S.A., 1986. Impreso.

Gilly, Adolfo. "Adolfo Sánchez Vázquez en Lima", La Jornada, 19. México: 23 de enero de 2004. Impreso.

Glockner, Fritz. *Cementerio de papel*. México: Ediciones B, 2004. Impreso.

---. Interviewed by Ariel Ruiz Mondragón. "La guerrilla en un hoyo negro. Entrevista con Fritz Glockner". *Periodistas en línea*. 20 May 2008. Web. 2 de marzo de 2012.

---. *Memoria roja. Historia de la guerrilla en México 1943-1968.* México: Planeta, 2013. Temas de hoy. Impreso.

González Casanova, Pablo. *El Estado y los partidos políticos en México.* 1981. 4th ed. México: Era, 1985. Impreso.

González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana.* Trans. Virginia Aguirre Muñoz. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

González, Héctor. "Me preocupa no tener una ideología clara": Agustín Ramos. Entrevista. México: *Aristegui Noticias*. 16 de junio de 2015. Web.

Gómez Unamuno, Aurelia. *Narrativas marginales y guerra sucia en México (1968-1994)*. Doctoral Diss. University of Pittsburg, 2008.

Gross, David. *Lost time: On Remembering and Forgettting in Late Modern Culture.* Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2000. Impreso. Critical Perspectives on Modern Culture.

Guevara, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre nuevo.* Ed. José Aricó. México: Siglo XXI, 1987. América Nuestra. Impreso.

---. *La guerra de guerrillas*. Editorial de Ciencias Sociales, Instituto del Libro Cubano. La Habana: 1972. Impreso. Ediciones Políticas.

---. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Melbourne: Ocean Press; Centro de Estudios Che Guevara, 2006. Impreso.

Guevara Niebla, Gilberto. *1968: Largo camino a la democracia.* México: Cal y Arena, 2008. Impreso.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory.* Trans., Ed. Lewis A. Coser. Chicago: U of Chicago P, 1992. Impreso.

Hamerton-Kelly, Robert. *Politics & Apocalypse.* East Lansing: Michigan State UP, 2007. Project MUSE. Web. 6 Jul. 2015. http://muse.jhu.edu/.

Harlow, Barbara. *After Lives. Legacies of Revolutionary Writing*. New York: Verso, 1996. Impreso.

---. *Resistance Literature.* New York: Methuen, Inc. 1987. Impreso.

Hirales, Gustavo. *Memoria de la guerra de los justos*. México: Cal y Arena, 1996. Impreso.

Homans, Peter, ed. *Symbolic Loss: The Ambiguitiy of Mourning and Memory at Century's End.* Charlottesville, London: UP of Viginia, 2000. Impreso.

Ibarra Chávez, Héctor, comp. *La guerrilla de los 70 y la transición democrática.* México: Ce-Acatl, 2006. Impreso.

Jara, René; y Vidal, Hernán, Eds. *Testimonio y Literatura.* Minnesota: Society for the Study of Contemporary Hispanica and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986. Impreso.

Jaramillo, Rubén, y Manjarréz C, Froylán. *Autobiografía y asesinato.* 4ª. Edición. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1981. Impreso.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores; Social Science Research Council. 2002. Impreso.

Jiménez, Arturo. "Leopoldo Ayala reivindica la voz y la acción de la guerrillera *Mariana*". *La Jornada.* Cultura. 26 Sept. 2008. Web

Kafka, Franz. "En la colonia penitenciaria". *Relatos completos. Franz Kafka*. Trans. Francisco Zanutigh Núñez. Buenos Aires: Losada, 2003.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford. New York: Oxford UP, 1966 (2000). Impreso.

Kohut, Karl, ed. *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución.* Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995. Impreso.

Avilés Fabila, René. 'Veinte años después de "El gran solitario de Palacio". Kohut. *Literatura* 92-106.

Borsò, Vittoria. ‘El nuevo problema del realismo en la novela “postlatelolco”’ Kohut. *Literatura* 66-82.

Kohut, Karl. “Introducción”. *Literatura* 9-20.

Manjarréz, Héctor. “De qué estamos hablando cuando hablamos de 68 y revolución (y literatura)?” Kohut. 85-92.

Monsiváis, Carlos. “De algunas características de la literatura mexicana”. Kohut. *Literatura* 23-36.

Sefchovich, Sara. “Una sola línea: la narrativa mexicana”. Kohut. *Literatura* 47-54.

Trejo Fuentes, Ignacio. “La novela mexicana de los setentas y los ochentas” Kohut. *Literatura* 55-65.

La Biblia Latinoamérica. Arzobispado de Quito; SOBICAIN. Madrid: Verbo Divino, 2005. Impreso.

Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena.* Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007. Impreso.

Leigh, David J. *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008. Project MUSE. Web. 6 Jul. 2015. http://muse.jhu.edu/.

Levitas, Ruth. *The concept of Utopia*. New York: Phillip Allan, 1990. Impreso.

---. “La esperanza utópica: Ernst Bloch y la reivindicación del futuro. *Mundo Siglo XXI* 12.2. (2008): 15-29. PDF file.

López Austin, Alfredo. *Una vieja historia de la mierda.* México: Ediciones Toledo, 1988. Impreso.

López de la Torre, Saúl. *Guerras secretas: memorias de un ex-guerrillero de los setentas que no puede caminar.* México: Artefacto Editor, 2005. Impreso.

López, Jaime. *Diez años de guerrillas en México 1964-1974.* México: Posada, 1974. Impreso.

Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del libro, 1970. PDF file.

Mannheim, Karl. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento.* Trad. Salvador Echavarría. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Marcos, Subcomandante Insurgente. *Nuestra arma es nuestra palabra.* México: Ed. Juana Ponce de León. 2001. Impreso.

Martínez Moreno, Carlos. *El color que el infierno me escondiera.* México: Editorial Nueva Imagen, 1981. Impreso.

Maya Nava, Alfonso, and Correa Enríquez, César. *Los Movimientos Armados En México, 1917-1994*. 3 vols. 1a ed. México: El Universal, 1994. Impreso.

Mendoza García, Jorge. "La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva". *Polis* 7.2. (2011): 139-79. PDF file.

Monsiváis, Carlos. *Días de guardar.* 2nd ed. México: Ediciones Era, 1972.

Montemayor, Carlos. "El guerrillero". *Mitos mexicanos*. Florescano, Enrique, coord. México: Aguilar. Nuevo Siglo, 1995. Impreso.

---. *Guerra en el paraíso/Las armas del alba. Obras Reunidas 1*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

---. *Las mujeres del alba.* México: Random House Mondadori, 2010. Impreso.

---. *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968.* México: Random House Mondadori, 2010. PDF file.

Morales Pinal, Ricardo. *Un poco nada más.* México: Oficio, 1995. Impreso.

Morales, Sonia. "Salvador Castañeda: de la lucha armada a la novela" *Proceso.* (231): 1981.

"Mujeres guerrilleras". *Las mujeres contamos.* Radio Educación. XEEP, México, 24 Feb. 2015. Radio.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*". Trans. Marc Roudebush. *Representations* 26. Spring 1989. Impreso.

Oikión Solano, Miguel Ángel Urrego Ardila, eds. *Violencia y sociedad: un hito en la historia de las izquierdas en América Latina.* Morelia: IIH UM de San Nicolás Hidalgo; Zamora: Colegio de Michoacán, 2010.

---., and, Verónica, and García Ugarte, Marta Eugenia, eds. *Movimientos armados en México, Siglo XX*. 3 vols. Zamora: Colegio de Michoacán, 2008. Impreso.

Pardo, Isaac J.. *Fuegos bajo el agua. La invención de la utopía.* Biblioteca Ayacucho 153: Caracas, 1990. Impreso.

Parkinson Zamora, Lois. *La construcción del pasado. La imaginación histórica en la literatura americana reciente*. Trans. Mariana Podetti. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

---. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadunidense y latinoamericana contemporánea*. Trans. María Antonia Neira Bigorra. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso.

Partido Democrático Popular Revolucionario-Ejército Popular Revolucionario. *La guerra de baja intensidad. CEDEMA.org*. Centro de Documentación de los Movimientos Armados, 01 Jan. 2001. Web. 02 March 2012.

Paredes, Alberto. "Las palabras y la cárcel" *Proceso.* (780): 1991.

Pastor, Beatriz. *El Jardín y el Peregrino. El Pensamiento Utópico en América Latina (1492-1695).* México: UNAM, 1999. Impreso.

Peláez Q, Gloria Inés. “Los duelos en el cuerpo físico y social de mujeres víctimas de la violencia”. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* 5. Julio-diciembre 2007: 75-95. PDF file.

Pellicer De Brody, Olga. “La oposición en México: el caso del Henriquismo”. El Colegio de México. Centro de Estudios Internacionales. *Foro Internacional* 68.17 (1977): 477-89. PDF file.

Pérez Arce, Francisco. “Los sindicatos en su laberinto: ferrocarrileros, electricistas, maestros (1958-1982). *De la insubordinación a la obediencia: el sindicalismo.* Coord. Ruth Arboleyda Castro, et al. México: INAH, 2010. 39-63. Impreso.

Pérotin-Dumon, Anne, dir. *Historizar el pasado vivo en América*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2007. Web. Centro de Ética. <http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.php>

Ricoeur, Paul. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. Pérotin-Dumon, *Historizar* 3-27.

Vezzetti, Hugo. “Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social”. Pérotin-Dumon, *Historizar* 3-44.

Pineda Ochoa, Fernando. *En las profundidades del MAR. (El oro no llegó de Moscú)*. México: Plaza y Valdez, 2003. Impreso.

Ponce, Aníbal. *Educación y lucha de clases*. México: Cartago, 1981. Impreso.

Pons, María Cristina. ‘Compromiso político y ficción en “Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar. *Revista Mexicana de Sociología* 54.4. Oct-Dec 1992. 183-203. JSTOR. Web.

Poniatowska, Elena. *Fuerte es el silencio*. 1980. 8th ed. México: Era, 1991. Impreso.

Ramírez Bravo, Roberto. "Localizan en Guerrero restos de guerrillero abatido hace 40 años por el Ejército". *La Jornada Guerrero.* Web. 15 June 2014. <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/06/15/localizan-restos-de-guerrillero-abatido-hace-40-anos-por-el-ejercito-1311.html>

Reati, Fernando. "Trauma, Duelo y Derrota en Las Novelas de Ex Presos Políticos de la Guerra Sucia Argentina". *Chasqui* 33.1. May 2004. 106-27. JSTOR. Web.

Retes, Ignacio. *Por supuesto.* México: Editorial Oceano, 2000. Impreso.

Revueltas, Andrea; Philippe Cheron. *Conversaciones con José Revueltas.* México: Ediciones Era, 2001. Impreso.

Revueltas, José. *El apando.* México: Ediciones Era, 1987. Impreso.

---. *El luto humano*. México: Ediciones Era, SEP, 1985. Impreso.

---. *El material de los sueños.* Ediciones Era, 1987. Impreso.

---. "El realismo en el arte". Taller de impresiones modernas: septiembre 1956. ICAA'S Digital Archive. Web.

---. *Las evocaciones requeridas II.* Ediciones Era, 1987. Impreso.

---. *Los errores. Obras completas.* Ediciones Era, 1987. Impreso.

---., Revueltas, Andrea, and Cheron, Philippe. *México 68: juventud y Revolución*. México: Era, 1983. Impreso.

Ricciardi, Alessia. *The Ends of the Mourning.* California: Stanford UP, 2003. Impreso.

Richard, Nelly. *Cultural Residues: Chile in Transition*. Trans. Alan West-Durán and Theodore Quester. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2004. Impreso. Cultural Studies of Americas 18.

---. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2007. Impreso. Arte y pensamiento.

---. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

Ricœur, Paul. *Vivo hasta la muerte: seguido de fragmentos.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.

Robben, Antonius C. G. M., ed. *Death, Mourning, and Burial: a Cross-Cultural Reader.* Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. PDF file.

Gertz, Robert. "A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death". Robben. *Death* 197-212.

Malinowski, Bronislaw. "Magic, Science and Religion". Robben. *Death* 19-22.

Robben, Antonius. "State Terror in the Netherworld: Disappearance and Reburial in Argentina". Robben. *Death* 134-48.

Rodríguez, Ileana. *Women, Guerrillas, and Love: Understanding War in Central America.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. Impreso.

Roig, Arturo Andrés. 'La experiencia iberoamericana de lo utópico y las primeras manifestaciones de una "utopía para sí"'. *Revista de Historia de las ideas* 3. Segunda época. (1982): 53-63. Casa de la Cultura Ecuatoriana y Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pontifica Católica del Ecuador. PDF file.

Sánchez Parra, Sergio Arturo. "La Liga Comunista 23 de Septiembre en Sinaloa. Los restos de un naufragio: 1974-1976". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 16. (2011) 243-65. PDF file.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *De Marx al marxismo en América Latina.* México: Itaca, 2011. Impreso.

---. *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo.* México: UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1999. Impreso.

---. *Las ideas estéticas de Marx.* México: Era, 1979. Impreso.

Santos Valdés, José. *Madera: Razón de un martirologio.* México: Imprenta "Laura", 1968. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmakind of the World.* New York: Oxford UP, 1985. Impreso.

Schmitt, Carl. "Teoría del partisano. Notas complementarias al concepto de lo político". *El concepto de lo político.* México: Folios Ediciones, 1962. Impreso.

Spargo, R. Clifton. *The Ethics of Mounrning: Grief and Responsability in Elegiac Literature.* Baltimore: Johns Hopkins UP, 2004. Impreso.

Spiller, Roland et al., eds. *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad.* Frankfurt am Main: Vervuert, 2004. Impreso. Lateinamerika-Studien.

Galindo V. Óscar. "Utopía y distopía en el contexto político de la poesía chilena de fines del siglo XX. Raúl Zurita y José Ángel Cuevas". Spiller. *Memoria* 231-48.

Pagni, Andrea. "Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine". Spiller. *Memoria* 9-27.

Munro, Andrew. "La voz del recuerdo/el recuerdo de la voz" *La muerte y la doncella*. Spiller. *Memoria* 69-80.

Wölfel, Matthias. “La literatura como diagnóstico de la sociedad enferma – dos novelas de Jaime Collyer”. Spiller. *Memoria* 133-41.

Sprinkler, Michael, ed. *Demarcaciones espectrales.* En torno a *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida*.* Madrid: Akal, S.A., 2002. Impreso.

Stone, Kenton V.. *Utopia Undone: The Fall of Uruguay in the Novels of Carlos Martínez Moreno.* Lewisburg [Pa]: Bucknell UP; London: Associated UP, 1994. Impreso.

Tamayo, Juan José. *Invitación a la utopía. Estudio histórico para tiempos de crisis*. Madrid: Editorial Trotta, 2012. Impreso. Estructuras y procesos. Serie: Religión.

Tizón, Jorge L. *Pena, pérdida, duelo. Vivencias, investigación y asistencia.* Barcelona: Herder, 2013. Impreso. Colección Salud Mental. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Hope and Memory.* New Jersey: Princeton UP, 2003. Impreso.

---. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1981. Impreso.

---. *Los abusos de la memoria.* Barcelona: Paidós, 2000. Impreso. Paidós Asterisco.

---. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagaciones sobre el siglo XX.* Trans. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones Península, 2002. Impreso.

---, *The Morals of History.* Trans. Alyson Waters. Minneapolis; London: U of Minnesota P, 1995. Impreso.

Toledo, Alejandro. “Anotaciones: el 68 en la novela mexicana”. Xalapa. Universidad Veracruzana: *La palabra y el hombre*. 53-54 (1985): 23-6. PDF file.

Ulloa Bornemann, Alberto. *Sendero en tinieblas.* México: Cal y Arena, 2004. Impreso.

Valencia, Enrique. “Notas para una sociología de la guerrilla”. *Revista Mexicana de Sociología*. 32.2 (1970): 333-55. *JSTOR*. Web.

Vallejo, César. *Poemas escogidos.* Sel. Julio Ortega. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. Impreso.

Vázquez, Juan de Dios. "Corridos de la penitenciaría del Distrito Federal (Lecumberri)". Ed. Marco Antonio Silva. México: *Legajos. Boletín del Archivo General de la Nación.* 7.2.6 (2010): 35-62. PDF file.

Vezzetti, Hugo. 2002. *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina.* Buenos Aires: Siglo XXI. Impreso.

Wagar, Warren W., *Terminal Visions: The Literature of the Last Things.* Bloomington: Indiana UP, 1982. Impreso.

Winter, J. M. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. New York: Cambridge UP, 1995. Impreso.

Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía.* 13th ed. México: UNAM, 2010. Impreso.

Filmes

Chevolution. Dir. Trisha Ziff. Corazón Films. 2008. DVD.

El Palacio Negro. Arturo Ripstein. Banco Nacional Cinematográfico. Centro de Producción de Cortometraje, 1977. Film.

Flor en otomí. Dir. Luisa Riley. La Casa de Atrás; Filmoteca UNAM; FOPROCINE; IMCINE, 2012.

La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas. Dir. Gerardo Tort. IMCINE, 2005. Film.

La insurrección de la memoria. Un testimonio de las FLN. AMV, 2009.

Rojo amanecer. Dir. Jorge Fons. Perf. María Rojo, Jorge Fegan, Ademar Arau, Bruno Bichir, Marta Aura, Carlos Cardán, Demián Bichir, Eduardo Palomo y Héctor Bonilla. Cinematográfica Sol, 1989. Film.

The Year My Parents Went on Vacation [*O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*]. Dir. Cao Hamburger. Perf. Michel Joelsas, Germano Haiut y Daniela Piepszyk. Buena Vista International, 2006. Film.

Archivos

Archivo General de la Nación (AGN-México)

Ramo Dirección Federal de Seguridad (DFS)

Ramo Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DGIPS)

El Colegio de México (COLMEX)

Movimientos Armados en México. <movimientosarmados.colmex.mx>