



Céfiro

Number 4.2
Fall 2004

CÉFIRO

A JOURNAL OF THE CÉFIRO
GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Editors

Gerardo Antonio Vega
Texas Tech University

Keith Anthis
Texas Tech University

Editorial Advisory Board

Eric Vaccarella, Ph.D., The University of Montevallo

Leonor Vásquez González, Ph.D., The University of Montevallo

Javier Muñoz-Basols, Universidad de Zaragoza



A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

© Céfiro: A Graduate Student Organization at TEXAS TECH UNIVERSITY

ISSN 1534-228X

All rights reserved. No part of this publication covered by the copyright hereon may be reproduced or used in any form or by any means—graphic, electronic, or mechanical, including photocopying, recording, taping or information retrieval systems—without Céfiro's written permission.

Printed in Lubbock, Texas

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. Its journal publishes critical and fictional works on a wide range of themes and authors. Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. We invite submissions of creative works, of no more than fifteen double-spaced pages written in Spanish, or Portuguese, critical works of no more than twenty double-spaced pages written in Spanish, Portuguese or English.

Céfiro invites submissions of critical and creative works. Critical works can be written in Spanish, English or Portuguese and not to exceed twenty, double-spaced pages. Creative works must be written in Spanish or Portuguese and no longer than fifteen, double-spaced pages.

Submissions should be sent by mail to:
CMLL M/S 42071
Lubbock, TX 79409-2071
Attn: Keith Anthis or Gerardo Antonio Vega

Articles can be submitted on a 3.5 diskette or via e-mail at gerardo.a.vega@ttu.edu or keith.anthis@ttu.edu as an attachment. The following formats are accepted: Microsoft Word 2000 or better and *WordPerfect*. MLA style should be used with parenthetical documentation and list of works cited (please use footnotes instead of endnotes). In a separate file, type your name, institutional affiliation, mailing address and e-mail address. Your article should have no evident references to its author.

(SEE LAST PAGE FOR MORE DETAILS)

TABLE OF CONTENTS

LITERARY CRITICISM

Sabina Berman Revisits the “Taming of the Shrew”
 In Entre Pancho Villa y una mujer desnuda.....5
 JAIME CRUZ-ORTIZ.

Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro..... 9
 JOAQUÍN PÉREZ-BLANES

Borges y la parábola del nazismo: un análisis de la filosofía de
 Schopenhauer en “Deutsches Requiem”.....16
 JASON CUMMINGS

Armando Ramírez: Recordando *Violación en Polanco*.....21
 FELIFE MONTOYA LANDAVERDE

CREATIVE WRITING: FICTION

La justicia electrónica.....30
 EMILIANO CRAWFORD

El mensajero..... 36
 KARLA ALBAREZ

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

LITERARY
CRITICISM

Jaime Cruz-Ortiz

University of Oklahoma

**Sabina Berman Revisits the “Taming of the Shrew” in
Entre Pancho Villa y una mujer desnuda**

Within the last three decades, a group of irreverent women playwrights have accosted Mexican theatre. These “post-modern parodists” (Bixler 83) include Jesusa Rodríguez, Astrid Hadad, Carmen Boulosa and Sabina Berman. Berman, a four-time recipient of the National Institute of Fine Art’s (IBNA) National Theatre Prize between 1979 and 1983, has become this group’s most popular and successful representative. Her most acclaimed work, Entre Villa y una mujer desnuda (1993) became a popular addition to Mexico City’s theatre in the first half of the 1990s. Critics have generally focused on two aspects of the comedy: its representation of gender and its use of the icon Pancho Villa to comment on the failure of the Mexican Revolution. Ronald Burgess binds these two critical threads with the observation that, “the play portrays the failure (or the death) of machismo and of the Mexican Revolution” (149). Still, the film version of Berman’s play, Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1995) released only two years after the original, continues to escape critical attention.

This essay analyzes the alterations the play underwent in its transition from the stage to the big screen. These alterations function along two axes. First, they attempt to strip the work of politicized references to Mexico’s specific history in an appeal to a wider, international audience. Secondly, the gaps left by omitting those sections of the work are refilled with elements that reemphasize the violence associated with the performance of masculinity. Specifically, I analyze Berman’s inclusion of a tale type designated by folklorists as the Taming of the Shrew Complex and her manipulation of that complex.

The change in the title of the play bears witness to Berman’s appeal to a wider audience. In 1993, the original work appeared under the name Entre Villa y una mujer desnuda. It later became Entre Pancho Villa y una mujer desnuda in the 1995 film version. Berman has a long history of changing the titles of her plays: Ésta no es una obra de teatro (1979) has also been performed under the title Un actor se repara; Yankee (1979) later became Bill; Herejía (1983) was first titled Anatema and was later staged as En el nombre de Dios (Bixler 83). This particular title change appears to be a gesture of clarification for non-Mexican viewers.

In this vein, Berman underplays or eliminates references to Mexican history that might escape an international audience. For example, in one episode that is narrated and

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

simultaneously acted out, Villa kills a woman because her father is a known follower of Elías Calles. In the film version, Villa murders that same woman not for political reasons, rather because she hesitated in bringing him coffee.

Berman also significantly alters the final scene of the play. In the original, the protagonist Gina disappears completely and her friend Andrea now resides in her condominium. Adrián, the scorned lover and adamant Pancho Villa aficionado, arrives and Andrea convinces him to write a book about her grandfather, Plutarco Elías Calles. This scene is replaced by a sequence in which Adrián chases Gina to her apartment, breaks down the door, and fantasizes about shooting her in the head.

The changes described above de-regionalize the play. They also serve to reinforce the performance of gender, a theme already present in the original according to Sharon Magnarelli. Magnarelli bases her reading of Berman's play on the concept of gender performativity elaborated by Judith Butler in both Gender Trouble and Bodies that Matter. The concept argues that identities are the products of citational performances that both repeat and rewrite previous performances of gender. Magnarelli highlights Adrián's desire to imitate and recreate the violent model of masculinity embodied in the figure of Pancho Villa. Those attempts are beset with both frustration and anxiety because he inherits an exaggerated, mythical and unattainable model in the General Villa.

Likewise, Villa also approaches his performance with anxiety. In his first appearance in both the film and the play, Villa visits one of his numerous lovers. She offers him tea. He demands coffee instead. She reiterates the tea will calm his nerves, "Es bueno el té de tila para los nervios [...] Los apacigua" (Berman 30). Magnarelli observes concerning this uneasiness amongst Adrián and Villa as they reenact their gender roles, "the male characters are anxious since their conquest of the object renders that object undesirable (dead, and/or asexual) or, perhaps even worse, powerful" (42).

Whereas the original work emphasizes Adrián's behavior as a gender performance, the film also highlights Pancho Villa as a gender performer. Villa reenacts an older model of masculinity as propagated by the oral tradition called the Taming of the Shrew Complex by folklorists. The complex takes its name from the famous Shakespearian comedy. It normally recounts a version of the following storyline: a young bride is a shrew, which may mean that she is both violent and unruly. The husband shoots his dog and horse for their disobedience. Witnessing those murders, the wife is scared into submission (Brunvand 3). The tradition celebrates the young man's ability to subjugate an indomitable woman as he is often rewarded with wealth and fame. The inclusion of the Taming of the Shrew Complex in the film creates a chain of citational performances. Villa reenacts the complex, which dates back to medieval Europe. He, in turn, serves as Adrián's model.

Many of these citational performances also function as parodies, in that they imitate a model for “comic effect or ridicule” (“Parody,” def. 1a). For example, Ismael, Gina’s young lover, presents an idealized version of how one should end a relationship: “Ismael: ¿Qué se enoja? ¿De qué? Si se enoja, entonces le tiras en la cara las rosas y le dices adiós para siempre. Y te vas. Como toda una señora” (Berman 44). Afterwards, Gina attempts to act out Ismael’s suggestion. The result is a comical citational performance that parodies his model. Gina tries to throw the roses in Adrián’s face, but misses, loses her balance and falls. One of her high heels breaks and she has to ask for Adrián’s help to finish the performance, “A ver, quédate quieto ahí cabrón” (47). After he stands still, she throws the flowers in his face, turns around and hobbles away in the rain.

Berman presents another failed citational performance with Adrián’s poor suicide attempt. Incapable of convincing Gina to take him back, Adrián takes on the role of love’s martyr. With this in mind, he runs towards a nearby window and throws himself out of it. Gina completes the parodic scene with the comedic observation, “Pero siempre he vivido en planta baja” (71).

Citational performances, in Berman’s hands, become comical, parodical reenactments that devalue traditional gender roles. Likewise, the Taming of the Shrew Complex undergoes radical alterations in Berman’s film, exposing the model as an artifice constructed around masculine fears.

Superficially, Villa’s episode fulfills most of the requirements of the shrew complex. It presents a man who kills a series of animals to intimidate a woman. Still, that man traditionally attempts to domesticate the indomitable shrew within the context of a marriage. The women of Berman’s play seek to tame Adrián and Pancho Villa through marriage.

Adrián sees Gina’s marriage proposal as an invasive, domesticating project. In the play, he comments, “estás educándome” (128). The film replaces that line with, “estás domesticándome.” In both versions, Adrián expresses his anxiety concerning marriage in the following way: “Tenías que atráparme aquí en tu casa, tenías que comportarte como ‘toda una mujer’” (70).

The men of the Taming of the Shrew Complex fear violence at the hands of the shrew. Her aggressiveness provides the challenge upon which the plot of the tale type is built. Berman reduces that anxiety to the comic fear of marriage and blurs the boundaries between shrew and domesticator. Who are the shrews of Entre Pancho Villa y una mujer desnuda? Villa and Adrián both attempt to conquer women with violence. In that sense, they are the traditional protagonists of the complex. The women, on the other hand, try

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

to domesticate their indomitable partners. In which case, they also function as the protagonists of the complex. This confusion of conventional gender roles is another product of Berman's parody.

Normally, the protagonist of shrew tales limits the bloodshed to animals. In this respect, Villa is an actor who takes his role too far. The woman's murder is senseless, especially considering that she had already submitted to his will. Perhaps owing to his anxiety, Villa overacts and destroys his shrew.

Adrián is another failed gender performer. His reelaboration of Villa's model is derailed by his inability to carry out the violence that it entails. He chases Gina to her apartment, breaks down her door, and follows her to the bathroom. He imagines shooting her in the head, but cannot bring himself to follow through with the fantasy. Adrián fails in his citational performances as a martyr of love and as a domesticator of shrews.

In summary, Sabina Berman made several significant changes to her comedy during its translation to film. These changes tend to downplay references that might escape a non-Mexican viewer and establish a chain of citational performances that expose gender as failed reenactments. In both versions of the comedy, Berman presents men and women as failed actors and actresses who attempt to recreate traditional gender roles. Furthermore, Berman strips the cited gender models of their authority and exposes them as botched performances in their own right.

Works Cited

- Berman, Sabina. Entre Villa y una mujer desnuda. México: Gaceta, 1994.
- Bixler, Jacqueline. "Power Plays and the Mexican Crisis: The Recent Theatre of Sabina Berman". Performance, pathos, política de los sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas. Madrid: Iberoamericana, 1999. 83-99.
- Brunvand, Jan Harold. The Taming of the Shrew: A Comparative Study of Oral and Literary Traditions. New York: Garland, 1991.
- Burgess, Ronald D. "Sabina Berman's Undone Threads". Latin American Women Dramatists: Theatre, Texts, and Theories. Ed. C. Larson and M. Vargas. Bloomington & Indianapolis: Indiana U P, 1998.
- Entre Pancho Villa y una mujer desnuda. Dir. Sabina Berman and Isabelle Tardan. Perf. Diana Bracho, Arturo Rios, and Jesús Ochoa. 1995.
- Magnarelli, Sharon. "Tea for Two: Performing History and Desire in Sabina Berman's Entre Villa y una mujer desnuda". Latin American Theatre Review 30.1 (1996): 55-74.
- . "Masculine Acts/Anxious Encounters: Sabina Berman's Entre Villa y una mujer desnuda". Intertexts 1.1 (1997): 40-50.
- "Parody." The American Heritage College Dictionary. 3rd ed. 1993.

Joaquín Pérez-Blanes

New Mexico State University

Modos de narrar de Julio Ramón Ribeyro

Resulta cuando menos curioso, si no preocupante, que en muchas de las antologías actuales sobre el cuento hispanoamericano no se encuentre la figura de Julio Ramón Ribeyro. Escritor peruano, nacido en Lima en 1929, residente en París por largo tiempo, narrador vocacional, irónico, aforístico, cuentista del desasosiego, delgado en extremo y adicto al tabaco; Julio Ramón Ribeyro recibió el premio Juan Rulfo en 1994, el mismo año que falleció, premio que lo reconocía, por fin, como uno de los mejores y más ingeniosos cuentistas que ha dado hispanoamérica.

Es posible que esta ausencia de incursiones en antologías se deba, por un lado a su carácter retraído y aislado; y por otro a que si seguimos las características que Donald Shaw señala en su libro sobre la nueva narrativa hispanoamericana encontraremos que Ribeyro no seguía las pautas que Shaw describe como significativas del *boom*. Ribeyro no quiso adentrarse en la tendencia a subvertir el concepto del tiempo cronológico lineal, ni sucumbió a la tentación de abandonar los escenarios realistas, ni tuvo la intención de reemplazar al narrador omnisciente por narradores múltiples y ambiguos, salvo en contadas excepciones con cuentos narrados en primera persona; no, Ribeyro siempre mantuvo la tendencia de la estructura lineal, incluso en el relato "Demetrio", que es un cuento que trata de un fantástico cruce temporal, la narración transcurre de una forma diacrónica. La poética del escritor peruano fue siempre la de "considerar el cuento como una unidad de tiempo, lugar y acción. Esto tiene por objeto evitar la dispersión del relato y lograr una especie de 'codensación dramática'" (Ribeyro, *La Tentación...* 61).

Por tanto, su inclinación a la misantropía, el estar alejado de los círculos literarios en boga, su obstinada dedicación al cuento y su permanencia en los cánones narrativos clásicos han sido elementos más que suficientes para dejarlo erróneamente excluido de las antologías del cuento hispanoamericano y para llegar a ser denominado por algún crítico desdeñoso como el mejor narrador peruano del siglo XIX. Y sin embargo, Ribeyro, sin ser ningún *boom* narrativo, o precisamente por esa adscripción a los modelos tradicionales, consiguió construir cuentos con una precisión de relojero al modo de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga o Guy de Maupassant.

Los decálogos o manifiestos literarios no son materia nueva, ya Horacio Quiroga presentó su decálogo en julio de 1927 en la revista "El Hogar" de Buenos Aires. Años más tarde Augusto Monterroso en su libro *Lo demás es silencio* también se atreve a proponer un decálogo que nada entre la sinceridad y la voluntad de incordiar, algo muy

propio del humor de Monterroso. Por su parte Ribeyro publica el suyo aclarando que no hay que hacerle demasiado caso, que todo decálogo o manifiesto nace con la convicción de que alguna vez será transgredido. Nos servimos de este decálogo, que Julio Ramón Ribeyro publicó en *La palabra del mudo*, y de algunas declaraciones sobre su propia obra, para ir descubriendo los trazos de su narrativa.

Así hablar de un cuento, de una historia corta o de un relato, poco nos importan ahora las nomenclaturas, supone analizar los modos de narrar: el tema, el tono, la tensión, la trama, la voz o las voces narradoras y el ritmo contenido. Ricardo Piglia propone una primera tesis sobre el cuento en su libro *Formas Breves* por la que “un cuento siempre cuenta dos historias” (93). Según esta tesis en un cuento encontraríamos una primera historia visible, que es la que se narra, y una segunda historia invisible, normalmente enterrada, que el narrador, como un arqueólogo, va dejando al aire con suaves pinceladas. Para Piglia éste es el modo de narrar un cuento clásico, un cuento como los de Poe, los de Maupassant o los de Quiroga, y éste es, a su vez, el modo de narrar que Ribeyro prefiere.

Hay diferentes intentos de clasificar la narrativa corta de Ribeyro, pero todos estos son generalidades que no abarcan la enorme variedad temática del escritor peruano. Isolina Rodríguez Conde divide en dos sus narraciones: modalidad inventiva y modalidad evocativa, pero existen cuentos evocativos como “La música, el maestro Berenson y un servidor” que se inscriben del mismo modo en la inventiva. Ángel Esteban, por su parte, propone una dicotomía entre la oficialidad y la marginalidad; y en cierta manera es una buena división, porque incluso cuentos fantásticos como “La careta” describen ese enfrentamiento de deseos entre marginados y clase media limeña; pero sigue siendo ésta una clasificación muy amplia para encerrar todas las posibilidades de Ribeyro. Bryce Echenique lo explica muy bien en un artículo recogido en el libro *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*: “Puede decirse, sí, que el gran escritor peruano toca registros que lo vinculan a la narrativa urbana y a la fantástica, pero esta comodidad facilita poco la entrada a una obra que toca una inmensa gama de registros” (119).

Creo que la clasificación más acertada se encuentra en el artículo “Lo que dijo Ribeyro”, que es la transcripción de las notas tomadas por Wolfgang Luchting sobre una charla que el escritor dio en el Instituto Nacional de Cultura en la ciudad de Lima en 1973, donde el propio Ribeyro se atreve a clasificar sus cuentos:

Siempre he escrito mis cuentos como unidades independientes. No encuentro ningún desarrollo orgánico. Más bien están agrupados en “familias de preocupaciones”. Así, “La huella”, es del género fantástico. La segunda vertiente sería el cuento realista (“Los gallinazos sin plumas”, Lima, los marginados, etc. La técnica es más o menos la misma siempre. La tercera vertiente sería los cuentos evocativos, autobiográficos. La

cuarta los cuentos “europeos”: aquellos en primera persona (pero escondidamente). (Ribeyro, Las respuestas... 39)

Siguiendo esta clasificación que hace Ribeyro de sus cuentos tendríamos, por ejemplo, que al género fantástico pertenecerían cuentos como “Demetrio”, “La insignia”, “La careta”, “Doblaje” y otros en esa línea; todos los cuentos recogidos en “Los gallinazos sin plumas” serían narraciones del ámbito del realismo y otros como “El libro en blanco” o “Sólo para fumadores” tendrían una doble particularidad temática: serían cuentos europeos y evocativos o pretendidamente autobiográficos.

Ribeyro, como norma, es fiel a su decálogo y no pretende experimentar, así que, por lo general, en la mayoría de sus cuentos la voz narradora está bien definida en primera o en tercera persona. En los relatos autobiográficos, también en algunos de corte fantástico como “Doblaje”, “La insignia” o “Demetrio”, se sirve de un “yo” narrativo tan explícito como implícito; por el contrario, en las narraciones costumbristas sobre la ciudad de Lima, donde los personajes son perdedores indelebles, abocados a un determinismo social que los lleva a la desgracia o a tener que claudicar al final de la historia, Ribeyro se sirve del narrador en la tercera persona. Si bien este pensamiento no coincide con el de Efraín Kristal que sostiene que el narrador en Ribeyro no se compromete con el relato: “el narrador nunca participa en el mundo narrado aun en narración en primera persona” (129). Es posible que sus primeros cuentos, especialmente los contenidos en *Los gallinazos sin plumas*, que están escritos en tercera persona y son más descriptivos que participativos, el narrador observa y transcribe los movimientos de los personajes sin involucrarse demasiado, aunque también es cierto que Ribeyro, en sus narraciones, deja caer juicios de valor o descripciones que denotan participación por alguno de sus personajes. Como dice María Teresa Pérez en la introducción a los cuentos de Ribeyro que editó Cátedra: “El de Ribeyro, en cambio, es un arte que no duda en mostrar su máscara. [...] Convencido de que la ‘literatura es afectación’” (40). La segunda parte de lo anotado por Efraín Kristal resulta más acorde con el modelo narrativo de Ribeyro donde, por un lado, “el narrador no determina los sucesos” (130), y por el otro, “el narrador no se compromete a explicar ni a dar razones objetivas sobre lo que sucede” (130). Es cierto, Ribeyro no juzga la situación porque no puede hacer nada frente a su escepticismo vital o al determinismo que guía a sus criaturas a un desenlace inevitable, pero sí imprime un carácter personal en la descripción de las actitudes de los personajes, como en el comienzo del cuento “Por las azoteas”, donde escribe: “A los diez años yo era el monarca de las azoteas y gobernaba pacíficamente mi reino de objetos destruidos” (Ribeyro, Cuentos completos 162).

En Ribeyro, dependiendo del tipo de cuento que esté narrando, el principio tiene

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

dos variantes. La primera es la narración pausada, descriptiva, sin otra intención que la de ir situando al lector en un contexto vivencial concreto, por ejemplo en “Mientras arde la vela” el cuento comienza de este modo: “Mercedes tendió en el cordel la última sábana con los brazos aún en alto quedó pensativa, mirando la luna” (Ribeyro, Cuentos completos 44). Luego sigue describiendo la escena, donde Moisés, su marido, ronca tendido en la cama y el niño, Panchito, duerme enroscado como un gato. La segunda variante es una narración que comienza como un golpe, el narrador le tiende un gancho al lector y lo arrastra a la inquietud, a la duda, a la necesidad de saber qué va a suceder después de un principio fulminante; este modo de comenzar suele darse más en los textos de índole fantástica, los más cercanos a Kafka, por ejemplo en el comienzo de “Demetrio”:

Dentro de un cuarto de hora serán las doce de la noche. Esto no tendría ninguna importancia si es que hoy no fuera 10 de noviembre de 1953. En su diario íntimo Demetrio Von Hagen anota: “El 10 de noviembre de 1953 visité a mi amigo Marius Calen.” Debo advertir que Marius Calen soy yo y que Demetrio Van Hagen murió hace exactamente ocho años y nueve meses. (481)

Esto enlaza con el número ocho del decálogo donde Ribeyro anota: “El cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino” (Tenorio 33). En el primer caso, Mercedes, bajo la historia visible, que es su decisión de acostarse cuando deje de arder la vela, sostiene una segunda historia, una lucha interna, que consiste en que en esos momentos está decidiendo si termina con la vida de su marido o no. En el segundo cuento, “Demetrio”, Marius Calen, el narrador, también se encuentra atrapado por la duda de si vendrá o no su amigo Demetrio a visitarlo, como está escrito en el diario de Demetrio, sabiendo que éste murió hace ocho años.

Si vamos al punto primero del decálogo dice: “El cuento debe contar una historia. No hay cuento sin historia. El cuento se ha hecho para que el lector a su vez pueda contarla” (33). Esto enlaza con su devoción por los autores del XIX, ya que en ese siglo, cuentistas como Poe o Maupassant escriben muchos de sus cuentos desde la figura de un narrador oral, una persona urgida por la necesidad de contar una historia para sosegar su conciencia o para dar ejemplo o consejo a sus interlocutores. Ribeyro retoma la herencia de la tradición oral, el cuento nace para ser contado. Ribeyro reincide en esta idea de la oralidad del cuento en el punto número siete de su decálogo, que dice: “El cuento admite todas las técnicas: diálogo, monólogo, narración pura y simple, epístola, informe, *collage* de textos ajenos, etc., siempre y cuando la historia no se diluya y pueda el lector reducirla a su expresión oral” (33). Borges consideraba que la novela se distanciaba de la narrativa

“porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor” (Piglia 111).

Para conseguir que la historia avance en línea recta Ribeyro se adscribe a lo que Poe denominaba “Unidad de impresión”, que no es más que una unidad de acción que se consigue con un estilo “directo, sencillo, sin ornamentos ni digresiones. Dejemos eso para la poesía o la novela” (Tenorio 33), escribe el escritor peruano en el punto cinco del decálogo. Para que el cuento tenga unidad en su significante y su significado es necesario centrarse en una idea que lleve a un único punto posible, nada puede estar en disonancia con la idea del cuento, todo debe girar alrededor de esa idea, para ello hay que limpiar de hojarasca la narración, que es lo que propone Ribeyro en el punto nueve: “En el cuento no debe haber tiempos muertos ni sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible” (33). Decía Huidobro que el adjetivo si no da vida, mata; pero no sólo cada palabra es única, tampoco deben existir elementos innecesarios en la narración, así Chejov, más tarde Hemingway repitió la misma idea pero sirviéndose de una escopeta, sostenía que si en una historia hay un clavo en la pared, dicho clavo tiene que ser relevante en el cuento, por tanto, al final del cuento hay que colgar al personaje de dicho clavo. Maupassant, por su parte, hablaba de la transición natural de los personajes, de eliminar los elementos inútiles del cuento para que la historia avanzara hacia un desenlace ineluctable, evidente o no, sorprendente, espantoso, emotivo, emocional, ridículo o abierto, pero único. Este es el décimo punto en el decálogo: “El cuento debe conducir necesaria, inexorablemente a un solo desenlace, por sorprendente que sea. Si el lector no acepta el desenlace es que el cuento ha fallado” (33).

El sentido de un cuento se adquiere con el final, pero ya está presente desde el comienzo, en esa segunda historia subterránea, oculta, allí está la clave del relato, el desenlace mismo, sólo que el autor la esconde bajo una primera capa visible, la narrada. La literatura “trabaja la ilusión de un final sorprendente, que parece llegar cuando nadie lo espera para cortar el circuito infinito de la narración, pero que sin embargo ya existe, invisible, en el corazón de la historia que se cuenta” (Piglia 119).

Piglia propone en *Formas Breves* una serie de características para los finales de cuento, sin embargo esa lista de posibles maneras de acabar una historia es resultado de un análisis centrado en los cuentos de Borges y aunque pudieran ser exportables algunas de estas características, lo cierto es que limita el campo de los finales en Ribeyro. Partiendo de la base de que el final de una historia, aunque sea sorprendente, ya está dibujado desde el principio, las maneras de concluir una historia pueden ser varias en Ribeyro. Una primera sería el desenlace inesperado, la sorpresa final, lo que acontece al final de la historia llega como solución extrema, por eso mismo resulta impactante al

lector. Esta modalidad de final se da más en los relatos fantásticos que en los realistas. Así en “La careta” cuando el muchacho ya no puede deshacer la mueca grotesca de su cara y el Marqués de Osin ordena a los comensales que le quiten la máscara, el lector presiente la tragedia, pero no espera que el cuento posea un desenlace tan desgarrador: “Antes de que pudiera oponerse, sintió que le arrancaban la piel de un tirón” (Ribeyro, Cuentos 441). Hasta ahí el desenlace que podríamos denominar como esperado, pero no contento con eso, Ribeyro añade un párrafo final aterrador cuando el Marqués arroja por los aires la cara de Juan: “Éste alargó la mano para cogerla, pero los perros del Marqués se adelantaron y comenzaron a disputársela vorazmente” (441). Un segundo modelo de final en Ribeyro, probablemente el más utilizado, es el desenlace aguardado, ya que otro modo de concluir la historia supondría una decepción para el lector que espera a que el final del cuento sea ése y no otro. Estos finales, llamémoslos de obligación, se dan habitualmente en los cuentos más realistas. En “Mientras arde la vela” el cuento nos conduce a la tragedia, a la decisión final de Mercedes de poner junto al maletín de baño de su esposo la botella de aguardiente, sabiendo que ese gesto conducirá a su esposo a la muerte, pero el lector es consciente de que es la única escapatoria posible a su condición actual. En “Los gallinazos sin plumas” el tío tiene que morir, y además trágicamente, para que los dos muchachos se liberen de su tiranía. Existe una tercera manera de cerrar un cuento en Ribeyro y éste es el final abierto, suele contener un desenlace previo en el que la segunda historia aflora, pero deja sostenido el cuento en un punto y final que en realidad es un punto y seguido, salvo porque el lector ya no puede seguir los avatares de los personajes. Éste es el caso de, por ejemplo, el cuento “Al pie del acantilado” que comienza con la llegada al acantilado de un padre y dos hijos y se asientan porque crece allí una higuera. Después de una vida tristísima, llena de esfuerzos y escasa de recompensas, una vez que vuelven a vagar, ahora ya sólo el padre y un único hijo, divisan otra higuera “y escarbando entre las piedras, hundimos el primer cuartón de nuestra nueva vivienda” (Ribeyro, Cuentos completos 226). El final es abierto, parece que se llena de oxígeno el ambiente y de esperanza, y que la vida continúa, ya no sabremos si mejor o peor, pero esa historia no concluye del todo en ese punto final.

A modo de conclusión diremos que para descubrir los múltiples modos de narrar de Ribeyro basta con seguir el decálogo que publicó en *La palabra del mudo*, porque su narrativa rara vez abandona el carácter clásico de la narración, entendiendo como clásico el cuento literario del siglo XIX, donde el narrador es, por regla general, omnisciente y narra en tercera persona. Los cuentos de Ribeyro mantienen la calidad oral del cuento clásico, que permite que pueda contarse. Además, Ribeyro, persigue en sus cuentos la idea de unidad de impresión que Poe propuso en sus teorías literarias: “Si una obra literaria (se refiere al cuento) es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es

resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión” (13). Para Ribeyro, por tanto, el cuento debe poseer una constante unidad de espacio y de tiempo, no debe llenarse de digresiones vanas y debe mantener una única dirección posible persiguiendo una sola idea que lleve de forma ineludible a un solo desenlace, no importa si esperado o inesperado, no importa si concluye en un punto y final que parece más bien un punto y seguido, no como este punto que vamos a poner aquí, que inequívocamente es el punto final de este trabajo.

Bibliografía

- Bryce Echenique, Alfredo. “El arte genuino de Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Ismael P. Márquez y César Ferreira, eds. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 119-125.
- Esteban, Ángel, ed. “Introducción”. *Cuentos*. Julio Ramón Ribeyro. Madrid: Espasa Calpe, 1998. 7-72.
- Kristal, Efraín. “El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro”. *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*. Ismael P. Márquez y César Ferreira, eds. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 127-148.
- Pérez, M^a Teresa, ed. “Introducción”. *Cuentos*. Julio Ramón Ribeyro. Madrid: Cátedra, 1999. 11-88.
- Piglia, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- Poe, Edgar Allan. “La unidad de impresión”. *Teoría de los cuentistas. Teoría del cuento*. I. Lauro Zavala, comp. México, D. F.: UNAM, 1995.
- Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- _____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *La tentación del fracaso, Diario personal*. Vol 1. Lima: Campodónico Editor, 1992.
- _____. *Las respuestas del mudo*. Lima: Campodónico Editor, 1998.
- _____. *Prosas Apátridas*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- Tenorio Requejo, Néstor. *Julio Ramón Ribeyro: El rumor de la vida; textos básicos de aproximación a la ficción ribeyriana*. Lima: Arteidea, 1996.

Jason Cummings

Middlebury Colleg

Borges y la parábola del nazismo: un análisis de la filosofía de Schopenhauer en “Deutsches Requiem”

Mucha de la plasticidad del tiempo, identidad y realidad que es característica de obra de Jorge Luis Borges llega a su literatura a través de la influencia de la filosofía de Arthur Schopenhauer. La fascinación que tenía Borges con el filósofo alemán empezó cuando era muy joven. En un ensayo autobiográfico que apareció con el cuento “Deutsches Requiem” en una edición norteamericana de *El Aleph*, Borges se acuerda de haber leído la filosofía de Schopenhauer con su padre cuando vivían en Suiza durante la Primera Guerra Mundial (Sierra vii). Se puede ver que las ideas del filósofo alemán obviamente tuvieron un efecto muy profundo en Borges por el hecho de que el joven argentino se puso a aprender alemán específicamente para poder leer dicha filosofía en versión original (Sierra ix). A lo largo de su carrera como escritor, los conceptos principales de la filosofía de Schopenhauer tuvieron mucha influencia en su literatura. Estos vínculos se demuestran claramente en el cuento “Deutsches Requiem” donde Borges entretiene la última narración de Otto Dietrich zur Linde, ex-jefe de un campo de concentración, con las ideas del filósofo alemán para presentar la catástrofe del Holocausto como una parábola de la cual la humanidad debe aprender.

Antes de analizar el cuento, hace falta explicar los conceptos principales del pensamiento schopenhaueriano para poder entender mejor la manera en que Borges los utiliza para representar el nazismo como una lección. Arthur Schopenhauer, nacido en Danzig en 1788, desarrolló una filosofía pesimista que se centra en la idea de una voluntad inconsciente que controla nuestros pensamientos y acciones. Es decir que tanto los seres humanos como los animales están conducidos por el deseo inconsciente de auto preservación, lo cual él llama “la voluntad” (Schopenhauer 35). Según Schopenhauer, puesto que todo lo que pensamos y hacemos sirve para prolongar nuestra vida, estamos envueltos en un ciclo vicioso que sólo puede resultar en sufrimiento. Schopenhauer aún niega la existencia del placer por definirlo como la supresión del sufrimiento (Sierra 21). Además, el filósofo alemán indica que la única manera de escaparse de este sufrimiento causado por el deseo de sobrevivir es por medio de las experiencias estéticas. A través de experiencias artísticas, las cuales son completamente supérfluas en términos de supervivencia, la inteligencia puede escaparse de la esclavitud de la voluntad y el sufrimiento consecuente.

Schopenhauer no desarrolló sus ideas solamente en términos de personas individuales, sino de toda la humanidad. Esta voluntad que nos conduce hace que ninguno de los acontecimientos de nuestras vidas pase por casualidad, sino que todo pasa con propósito especificado por la voluntad (Schopenhauer 33). Es decir que si las acciones de todo individuo son causadas por la voluntad con el fin de la auto-preservación personal, cabe decir que el conjunto de estas acciones individuales a lo largo de la historia sirven, como veremos más adelante, para la supervivencia de la raza humana. De tal manera, todas las personas y los acontecimientos del pasado, presente y futuro están interrelacionados por medio de la voluntad que los ha causado (Sierra 24), o como dice Borges en "El inmortal" "[n]adie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy" (Borges 22).

Siguiendo esta misma idea, se puede ver claramente desde el principio de "Deutsches Requiem" que el narrador se asocia con el pasado y con el futuro de la humanidad. Inmediatamente después de introducirse, Otto Dietrich zur Linde nos da una enumeración de sus antepasados ilustres que han fallecido en varios conflictos bélicos en los cuales Alemania estuvo involucrada. El hecho de que su herencia sea el primer dato personal que nos ofrece muestra que siente un importante vínculo con el pasado. Después, cuando explica los pensamientos que se le ocurrieron cuando cayó el Tercer Reich y cómo formó el entendimiento que nos narra antes de su ejecución dice: "Me satisface la derrota, porque ha ocurrido, porque está innumerablemente unida a todos los hechos que son, que fueron, que serán, porque censurar o deplorar un solo hecho real es blasfemar del universo"(Borges 90). Así que es a través de la importancia que Linde da a sus antepasados y su aceptación de todos los hechos del pasado y el futuro (incluso la derrota que da paso a su propia ejecución) que Borges muestra al lector que su protagonista entiende que no es más que un instrumento por lo cual se cumple la voluntad schopenhaueriana.

Además es necesario mencionar el papel que juega el destino en el cuento y en la filosofía schopenhaueriana. Según Schopenhauer, nuestro cuerpo y nuestra mente no son nada más que instrumentos de la voluntad inconsciente. De tal manera, todas nuestras acciones y comportamientos ocurren para satisfacer este destino. Esta noción se demuestra perfectamente en "Deutsches Requiem" cuando Linde es disparado y se le tiene que amputar la pierna herida. Reflexionando sobre el hecho de que estaba relejendo una obra de Schopenhauer mientras se sanaba su herida, Linde piensa en cómo el predeterminismo de la filosofía puede aplicarse a este suceso. Decide que "el azar, o el

destino, tejió de otra manera (su)¹ porvenir” (Borges 86), para que pueda jugar su papel en la voluntad predeterminada, es decir dirigir un campo de concentración.

Otro rasgo de la filosofía de Schopenhauer que se ve en “Deutsches Requiem” es la presencia de lo estético como la manera principal de evitar la fuerza de la voluntad. Como vimos antes, Schopenhauer pensaba que la inteligencia era una herramienta con la cual realizamos las necesidades de la voluntad inconsciente, y que sólo es por medio de lo estético, en forma de arte, música, o poesía, que la inteligencia puede separarse de la voluntad. Este concepto se ve claramente cuando Linde empieza a hablar de su afinidad por la música de Brahms² y la poesía de Shakespeare.³ El narrador establece una conexión con el lector por el uso del imperativo: “Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable” (Borges 85). Esta petición nos hace ver dos conexiones importantes. Primero, se ve que el torturador tal vez tenga algo en común con nosotros, y por eso, por lo menos, debemos intentar entender la explicación que está narrando. Luego, notamos que el narrador es muy culto. Por esta razón, sería injusto y superficial echar la culpa de sus crímenes al hecho de que sea sanguinario. En un personaje como Otto Dietrich zur Linde tiene que haber una motivación más profunda que la crueldad, como la voluntad schopenhaueriana.

Esta apreciación por el arte llega a ser muy importante más tarde en la obra cuando Linde nos explica que fue la única cosa que le distrajo de sus responsabilidades truculentas. Cuando llega David Jerusalem al campo de concentración, el narrador tiene que decidir entre sus afinidades artísticas y sus responsabilidades como jefe del campo, o decir entre lo estético o la voluntad. Jerusalem, cuyo nombre y apellido hacen referencia obvias, es un poeta bien conocido, quien le gusta a Linde tanto que el nazi puede recitar versos de unos de sus poemas. Al final, después de mucho sufrimiento, Linde le trata muy severamente al poeta. Dice que “yo agonice con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él” (89). Cuando Linde, conducido por la voluntad inconsciente, mata a Jerusalem, en realidad mata a un símbolo de su propio amor por lo estético (en este caso la poesía). Dado que el pensamiento de Schopenhauer considera que lo estético es la única cosa que puede liberar la inteligencia de la esclavitud de la voluntad, la muerte de Jerusalem y la muerte consecuente del amor por lo estético que

¹ Borges 12. (mi paréntesis)

² Es interesante notar que el título del cuento, “Deutsches Requiem”, se comparte con una pieza de música que escribió Brahms.

³ Puesto que Linde refiere a “Shakespeare” como “nombre germánico” nos muestra que no está completamente libre del ultranacionalismo de los nazis.

tenía Linde, lo dejan completamente enfocado en su responsabilidad de cumplir con el destino que le había asignado la voluntad.

Ahora bien, puesto que todo lo que sabemos del narrador desde su asociación con el pasado y el futuro, hasta su destino y rechazo de lo estético ha sido causado por la voluntad schopenhaueriana, se puede preguntar hacia qué fin lo conducía dicha voluntad. Es decir que los nazis que llevaron a cabo el Holocausto fueron dirigidos por la voluntad schopenhaueriana y por eso, tal suceso tiene que haber servido para la supervivencia de la raza humana. En las horas antes de su muerte, Linde que espera su propia ejecución entiende que la función final del Holocausto era para “edificar el nuevo orden”. No obstante, este nuevo orden no era la raza superior con la que había soñado Hitler. Al contrario, Linde asevera que el *führer* también vivió bajo la influencia de la voluntad. Nos dice que el nazi más infame “creyó luchar por *un* país, pero luchó por todos, aun por aquellos que agredió y detestó. No importa que su yo lo ignorara; lo sabían su sangre, su voluntad” (91). Mejor dicho, la voluntad hizo que Hitler y los nazis realizaran el Holocausto para demostrar una lección a la humanidad; una lección de que ellos mismos no se habían dado cuenta.

¿Pero cuál fue esta lección? Ana Sierra, estudiosa de la literatura borgiana, argumenta que en este cuento se muestra que el nazismo surgió para instalar un orden de violencia en el mundo que aún continuaría después de la derrota del Tercer Reich (81). Pero por el otro lado, dice que el tema central del cuento es “el nazismo como una amputación de la esencia del ser humano” (80). Hay una contradicción fundamental en este análisis de lo que Borges quiere que se aprenda del alzamiento y derrota de los fascistas alemanes. Si el nazismo hubiera sido un mecanismo para establecer un orden de violencia en el mundo, no se habría derrotado. Por la amputación de la pierna de Linde, vemos que el nazismo es la bala que se estalla en la pierna de la humanidad. Sirve como un recuerdo de que debemos ser escépticos de la posibilidad de que exista un orden de violencia, es decir que la humanidad pueda ser matada. Pero al final, así como le sucede a Linde, la humanidad no muere. La amputación de la pierna del soldado alemán simboliza la amputación de la piedad, la fe ciega en Jesús y la debilidad que hizo a la humanidad susceptible de la violencia del Tercer Reich.

Se ve esta lección subyacente cuando Linde explica que “El mundo se moría del judaísmo, y de esa enfermedad del judaísmo que es la fe de Jesús; nosotros le enseñamos la violencia y la fe de la espada” (91). Es fundamental que advirtamos que el “judaísmo” y “la fe de Jesús” aquí no se refieren solamente a la raza judía que intentaban exterminar los nazis, sino a la fe ciega de Jesús que es característica del judaísmo y de la cristiandad. Esta fe puede manifestarse en la creencia en el poder supremo de lo bueno, o aún en la

política de pacificación que mantuvieron los países aliados durante los meses que precedieron la Segunda Guerra Mundial. Borges pone de relieve la debilidad y la invalidez de esta fe por yuxtaponerla con la violencia pragmática de los fascistas alemanes. Al final, según nuestro narrador, el Holocausto y el alzamiento de los nazis fu llevado a cabo por la voluntad schopenhaueriana para que la humanidad aprendiera a ser escéptica frente a los males del mundo y para que la gente no creyera ciegamente en Jesús, es decir en el poder supremo de lo bueno.

En conclusión, "Deutsches Requiem" muestra muchos de los rasgos claves de la filosofía de Arthur Schopenhauer. El concepto de que cada individuo y todas sus acciones y pensamientos están interrelacionados y controlados por una voluntad inconsciente se desarrolla a lo largo del cuento. Además, la idea de lo estético como el único estorbo de la voluntad se personifica en David Jerusalem y su necesaria aniquilación. En sumo, es a través de la presencia constante de estos consabidos elementos de la filosofía schopenhaueriana que el cuento, como última narración de Ott Dietrich zur Linde, presenta el Holocausto como una lección que nos recuerda que la humanidad misma es susceptible a la violencia. Al final del cuento Borges resalta la importancia de esta lección al decir que los nazis caídos son "comparables al hechicero que teje un laberinto y que se ve forzado a errar en él hasta el fin de sus días o a David que juzga a un desconocido y lo condena a muerte y oye después de la revelación: "Tú eres aquel hombre" (91). Borges categoriza la importancia de esta lección al compararla con las conocidas parábolas de la mitología y de la Biblia, dándole una inmensa importancia folklórica que es a la vez sumamente real en los recuerdos de sus lectores.

Obras Consultadas

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza, 1974.

Ormsby, Eric. "Jorge Luis Borges & the plural I". *The New Criterion* 18:3(November 1999): 14-21

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Ed. Rafael Carro Raggio. Madrid: Mendizábal, 1930.

Sierra, Ana. *El mundo como voluntad y representación: Borges y Schopenhauer*. Potomac, Maryland: Scripta Humanista, 1997.

**ARMANDO RAMÍREZ:
RECORDANDO VIOLACIÓN EN POLANCO**

El novelista Armando Ramírez posee una obra extensa que se distingue por sus característicos personajes, habitantes de la periferia, se expresan soezmente y cometen actos revulsivos. Su primera novela, *Chin chin el teporocho*, de 1971, fue motivo de crítica infame, provocando sobresalto entre los literatos mexicanos, ya que por primera vez en la literatura mexicana, los jodidos se expresaban como jodidos.¹ Sus siguientes novelas fueron, *Crónica de los chorroscentos mil días del barrio de Tepito*, 1973; *Pu*, 1977, rebautizada en 1981 con el nombre de *Violación en Polanco*; *El regreso de Chin chin el teporocho en: la venganza de los jinetes justicieros*, 1979; *Noches de Califas*, 1982; *Tepito*, 1983; *Quinceañera*, 1987; *Bye bye Tenochtitlán: digo yo no más digo*, 1992; *La casa de los Ajolotes*; *Me llaman la Chata Aguayo*; *Sóstenes San Jasmeo y Pantaletas*, 2001.

El escritor Armando Ramírez es una persona sencilla, inteligente, pero sobre todo atento y siempre dispuesto a compartir sus memorias en el proceso de su novela de culto, *Violación en Polanco*. Durante la entrevista pude percatarme de su noble orgullo de ser habitante de la ciudad de México y de haber crecido en el barrio de Tepito². Asimismo, se manifestó como un grandilocuente cronista de la ciudad de México, conocedor de su historia, sus glorias, sus catástrofes y sus desilusiones. Estas crónicas fueron placenteras de escuchar, pero en la recta final de la entrevista, lo envolvió un aspavientos, quizás traído por el recuerdo de la inmolación brutal que describe en su novela.

Ya un tanto alejados del tema de la violencia, y a nivel de personajes, resultó grata la similitud entre Armando y Rodolfo (el narrador de *Violación en Polanco*), creo que comparten la misma pasión por la vida capitalina, el cine de culto y los antojitos mexicanos. Bueno, ya con algunos entremeses en la mesa, Armando Ramírez se presta al juego de la entrevista³.

¹ Torres, Vicente Francisco. *Esta Narrativa Mexicana* (México: Leega, 1991).

² Comenta Vicente Francisco Torres en su libro *Esta Narrativa Mexicana* (México: Leega, 1991). p. 5 que Armando Ramírez vivía en una zona marginal, en una vecindad ubicada a un costado de la cárcel de la Vaquita en el barrio de Tepito.

³ Entrevista grabada por el autor en la Ciudad de México, el 28 de julio de 2003.

– *¿Cómo nace la idea de escribir Violación en Polanco?*

– Por la nostalgia de los cines; de los cines que no son porno; de los cines comunes y cotidianos a los que asiste la familia de los barrios y donde se olvida el mundo intenso que se vive y que se consigue sólo en la sala de los cines. Bueno, lo otro es la violencia cotidiana y urbana que se daba en esa época y que se sigue dando hasta ahora.

– *Claro, ahora que mencionas los cines, precisamente tu novela comienza en una sala de cine y los tres personajes se exponen de su mundo en esta. Pero de todos los filmes que ellos ven: Escupiré sobre sus tumbas⁴, es la película que más aporta a la intertextualidad y al origen de la violencia en la cual se consagra tu novela.*

– La película es violenta; hay violaciones; hay linchamientos; hay acusaciones; hay sublevaciones; hay discriminación contra los negros y mucho sexo. Entonces, cuando yo tenía la película tenía 15 ó 16 años. Sí me impactó mucho, porque siento que está bien hecha ya no la he vuelto a ver. La cinta reflejaba tanto la situación social como la condición sexual, la violencia y la discriminación. En aquel entonces, esos elementos me atraían mucho aunque en otro contexto. De hecho, en los años setenta, en los barrios populares de la ciudad de México, se experimentaban esas condiciones sociales y Tepito era uno de esos muchos barrios. Entonces, en ese sentido esa película me atraía, después supe que estaba basada en una novela periférica de Boris Vian. Entre tanto, cuando escribía *Violación en Polanco* todavía no conocía la novela pero conocía muy bien la película por los recuerdos; por las imágenes; por la violencia.

– *Rodolfo aparece desconcertado desde la apertura de la novela y creo que se debe a que en la sala de cine descubre la negritud del personaje. Cito de tu novela: “ya sabían que el negro no era negro porque el negro tenía la piel blanca”. Entonces, me parece que existe la intertextualidad directa entre el largometraje, Escupiré sobre sus tumbas con Violación en Polanco. Es decir, en el grado en que la sociedad mexicana se encuentra atrapada por las ideas añejadas de una burguesía europea y donde la clase baja no puede ni siquiera desear, ni en pensamiento, a una mujer de clase media o media alta y que por lo general son de complejión blanca. En ambos espacios, tanto en el pueblo de filme como en la ciudad de tu novela, se llevan acabo violaciones abyectas embistiendo*

⁴ El filme está basado en la novela del francés Boris Vian: *Dossier del “affaire j’irai cracher sur vos tombes”*, 1946 y que después es llevada a la pantalla grande en una producción estadounidense con un título retorcido: *I Spit on Your Grave*, 1978 y que tiene poco que ver con la novela.

la mujer blanca. No obstante, en Violación en Polanco la violencia se transforma en inmolación y no solamente arremetiendo a una mujer blanca sino también burguesa.

– En la película existe un tipo que parece blanco, pero en realidad es negro y cuando se descubre que es negro y todo ese rollo. Entonces, los habitantes de ese pueblo se vuelven a la violencia. Por una parte, también es la apropiación de una identidad y por la otra es la de violentar las buenas costumbres; las buenas maneras y el ejercicio de una clase poderosa que de alguna manera puede dictaminar lo que es bueno y lo que es malo, además de discriminar. Así más o menos recuerdo el rollo.

– *Armando, también dentro de esta noción manejas un concepto muy interesante, que es la idea del simulacro. Este concepto se deriva de una novela de ciencia ficción escrita por Philip K. Dick: Simulacra, que es leída por Jean Baudrillard y que utiliza el título de tal novela para convertirlo en el término para definir lo falso dentro de lo irreal. Es decir, la doble negación dentro de un constructo cultural. En Violación en Polanco muestras una escena, la cual contiene la doble irrealidad. La diégesis de la primera escena se lleva a cabo dentro de la sala de cine y que a su vez se ensambla a la escena extradiegética: las escenas del filme que los personajes ven. Ambas ficciones se empalman en una sola acción y en un mismo espacio. El individuo de tez blanca, el del celuloide, se está cogiendo a mujeres blancas, pero en realidad el tipo no es blanco sino negro. Entonces se puede decir que Rodolfo descubre su marginalidad a través del artificio del hombre de raza negra. Tú llamas esta idea como la apropiación de identidad. En otras palabras, en tu novela, el simulacro es la copia de un original que en realidad nunca existió o que solamente existió en el celuloide.*

– Cuando ideé la escritura de la novela fue en dos tiempos: el cine y el recorrido del delfín⁵. Entonces, en mi imaginación concebí la imagen y no lo razonado. Es la imagen que me vino cuando estaba escribiendo. Ahora bien, en el cine se ve el celuloide y en la novela se ve el recorrido de la ciudad desde el delfín, se logra observar el viaje a través

⁵ Véase Héctor Manuel Romero, *Historia del Transporte en la Ciudad de México, de la trajinera al metro* (México: Secretaría General de Desarrollo Social, 1987). Donde nos dice que el transporte tenían que estar en tono con la época, en junio de 1973, el Departamento del Distrito Federal autorizó la introducción de un nuevo servicio de autobuses, los llamados “Delfines”, que contribuyeron a aliviar las presiones de demanda de transporte colectivo de los capitalinos y a brindar un servicio novedoso en rutas “turísticas”, para un turismo – símbolo de nuestra época que exige servicios especiales –. En algunos casos, estas unidades operaban hasta las dos de la mañana.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

de sus ventanas de cuatro por cuatro; se logra ver la realidad como en una película. Sea como sea, siempre tuve esa constante de ensamblaje entre cine y realidad. La realidad que viene de la ficción y que empalma las dos visuales del mundo. Después las alterné para ir viendo la ficción y la ficción o el simulacro y el simulacro. Por lo tanto, los personajes en el fondo son voyeuristas (Rodolfo, Abigail y Genovevo) y no nada más en la sala del cine sino también durante el recorrido. En el delfín ven la historia de México ven la ciudad; ven la violencia. Es como si estuvieran viendo otra película a través de una pequeña pantalla de cuatro por cuatro.

– *Cierto, pero dejan de ser voyeuristas de cine violento para llegar al paroxismo de la inmolación. La violencia es un copy-cat de la cinta, Escupiré sobre sus tumbas. Inclusive, me atrevería a decir que es el pilar diegético de tu novela. Rodolfo, Abigail y Genovevo llevan a cabo la inmolación basada en escenas de algunos filmes que ya han visto en ese cine de la colonia Cumbres. Sin embargo, el pilar de la idea de esa violación abyecta es sustraído, por los tres secuaces, del filme Escupiré sobre sus tumbas. Después de todo, Rodolfo, se llega a identificar con el negro de la película, pero también se llega a dar cuenta que su condición es doblemente frustrante; es doblemente marginado. Primero por su condición social y luego por su herencia indígena. Por consiguiente, los tres malhechores dejan de ser voyeuristas para llevar a cabo esas escenas abominables previamente vistas en la sala de cine.*

– Sí, cuando están en el autobús están viviendo la realidad y cuando suben a la chava al autobús vendría a ser una extensión de esa realidad. Cuando están en el cine se encuentran viendo una pantalla, pero lo que están haciendo dentro de la sala es una extensión de esa ficción. Cuando la violación sucede en la realidad, esta violación se asemeja a las escenas sexuales que suceden en la pantalla. Ambas llegan a tener una comunión; ambas tienen un diálogo de interacción con el voyeurismo. Como el que ahora puede brindar el Internet: voyeurismo multimedia o *performance*.

– *Pasando a tus personajes, Abigail y Genovevo pero sobre todo Rodolfo, que es un tipo culto, que sabe de la historia de México, de literatura rusa, conocedor de filmes franceses, norteamericanos y mexicanos. Además, cita a filósofos alemanes, franceses y es un gran cronista de la ciudad. También, él maneja lingüísticamente el caló idiomático del barrio popular, su erudición pertenece a la burguesía, pero su habla a la del barrio marginado. ¿De dónde sacas a este personaje cinéfilo?*

– Primero, porque siempre he creído que la gente que ve cine, y casi nunca me falla, es como más informada. La gente que ve cine tiene una mayor información y mayor cantidad de datos. Además, el cine fomenta la imaginación. Por ejemplo, la gente que en años pasados veía cine de la Segunda Guerra Mundial sabía una enormidad de datos. Sabían de la batalla de Normandíe, de Hiroshima, de las batallas del desierto de Rommel, ¿y quién dijo? “Volveré”: MacArthur. O sea, ese tipo de información la sabía la gente de esa época que iba al cine. Todo chavo que iba al cine era un chavo que manejaba un montón de información y trivia. Entonces, los personajes de mi novela son esta clase de chavos y realmente a eso me refiero, que esta ciudad es una ciudad muy formada a la mayoría de los habitantes en cuanto a estas constantes. Estos tipos (Abigail, Rodolfo y Genevevo) que ven constantemente cine tienen una amplia cultura, no solamente cinematográfica sino de tópicos, cultura en general y datos iconográficos. Los personajes se mantienen con esa memoria de datos que la cultura popular ofrece. Por ejemplo, si le preguntas a un chavo de barrio: ¿Cuándo ganaron las chivas el campeonato? ¿Quiénes formaron la dupla ofensiva esa temporada? Van a saber la respuesta, ya que esta información te la ofrece el grupo La Sonora Santanera; te ofrece la crónica de esa hazaña del campeonato del 72. Así vas viendo que la cultura popular está permeada de toda esta información. Mis novelas están llenas de alusión a la cultura popular.

– *Entonces, se puede decir que uno de tus personajes ostenta el capital cultural pero no el económico. Pierre Bourdieu, en Distinction, plantea esta cuestión. Ahora bien, por qué tus personajes embisten esa violación hiperviolenta a una mujer blanca y de Polanco.*

– Primero, yo creo que ellos, al entrar a la sala de cine, han decidido entrar a otro universo. Logran romper con la realidad para crear otra en base a sus rencores sociales. De este modo, va creciendo la motivación para buscar la violación y el asesinato. Entre ellos existió el lazo afectuoso y no de enamoramiento con la prostituta (la Chuy). Es un lazo que los unió como familia dentro de la sala de cine; entonces, cuando matan a esta chava y saben quién es el asesino (un político que vive en Polanco), ellos saben que representa el poder y de eso están bien concientes. Entonces, cuando se enteran quien es el asesino, se amargan y muestran su rencor social y la impotencia. Estos tipos (Abigail, Rodolfo y Genevevo) cuando están en la sala de cine logran una ruptura con la realidad; entran a otra y ahí elaboran y maquinan y por esta razón nunca se bajan del autobús. Nunca salen a las calles, elaboran en el interior del autobús otra realidad para transgredir las reglas de la realidad céntrica. Ellos, en su rencor, deciden tomar venganza por sí

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

mismos. Nadie es capaz de decir que un político mató a una chava y además nadie ha nada. Ellos deciden vengarse en otra persona (la mujer del político); descargan su enojo y rencor social.

– *Posteriormente al secuestro, los tres compinches deciden visitar febrilmente la Villa de Guadalupe. Es como si fueran a darle gracias a la Virgen de Guadalupe, es como si pensarán que tienen la ley divina de su lado. Por lo tanto, el secuestro se transforma en peregrinación y posteriormente en inmolación; inmolación ofrecida a Tona Chuy (que es un juego de palabras que se asemejan fonéticamente a Tonantzin o Virgen de Guadalupe). De este modo, la Chuy se manifiesta como Tonantzin. Es una irreverencia religiosa; además, la situación va cargada de ironía. Creo que hasta resulta cómico, para el lector irreverente, el hecho de que los tres asesinos le vayan dar gracias a la Guadalupeana por sus fechorías.*

– El catolicismo mexicano no tiene nada que ver con el catolicismo ortodoxo. Aunque una mezcla del paganismo azteca. . . [lo corto]

– *Cuando mencionas “paganismo azteca” me imagino que lo dices desde el punto de vista occidental.*

– ¡Exacto! La concepción de la virgen mexicana es un mestizaje. En la cultura popular mexicana hasta los rateros le dan gracias a la Virgen de Guadalupe o hasta cuando mata a alguien quieren que los salve de su maldad. La situación es totalmente chusca; es decir cuando la ves desde otro punto de vista o de otra cultura. Pero cuando está contestada desde el punto de vista del que maneja el mito es totalmente seria; totalmente formal. A lo mejor yo como autor y no como narrador sé que se va a descubrir la irreverencia, pero sé que ellos (Abigail, Rodolfo y Genovevo) toman la propuesta muy seriamente. Como tantas cosas que suceden en la cultura mexicana. Por ejemplo, la gente se destornilla de la risa y saben que es una situación muy grave cuando ven la película, *La Ley de Herodes*. ¡Esta cinta es terrible! Parece una comedia, pero es que sí existen este tipo de políticos y se ven cagados, pero son reales (los políticos mexicanos). Entonces, en este sentido, cuando los personajes se encomiendan a la Virgen de Guadalupe es porque así es la religión en nuestro país. Seguramente, *La Iliada* y la *Odisea* eran historias reales para los griegos de aquella época y no mitos. Hoy las leemos con ojos posmodernos, pero seguramente en aquella época las leían con ojos realistas. En la novela, la Virgen de Guadalupe también se mete como cómplice, porque ellos la creen capaz de concederles milagros, inclusive, en acciones como el asalto y la violación. Entonces, la ficción y la

fantasía deben pasar por ese rollo. No por fantasear sino por ficcionalizar. Hoy en día hacemos un discurso intelectual para justificar el valor de la imaginación-fantasía. La imaginación que resume la realidad se transforma en fantasía y es lo que me gusta.

– *En tu novela, Rodolfo es conocedor de la cultura occidental. . . [me corta]*

– Sí, porque es mi formación. Entonces, volvemos a lo mismo, este país y esta cultura es como un hijo bastardo del Occidente; no hay más. O sea, si creemos en la Virgen de Guadalupe y hablamos español y creemos en la religión católica es porque está permeada de esas cosas ancestrales. Como el bastardo mezclado con el negro, que es también blanco. Él podrá hablar y vislumbrar más, pero en el fondo le saldrá la negritud. Entonces, el hecho de que nosotros mismos nos hemos encargado de querer ser *sui generis*. De que Hernán Cortés se metió con la Malinche; de que Cortés no es nuestro padre. ¡Claro que lo fue! En ocasiones, todas estas cuestiones no nos permiten ver la bastardía de donde hemos retomado muchos elementos de la cultura Occidental. Por lo tanto, somos una cultura periférica. Por qué la gente del altiplano cuando habla el español lo habla cantadito y suavcito. Dice Borges: es que me encantan los mexicanos, porque cuando discuten, discuten quedito. Entonces, creo que esa es mi gran apuesta, poder elaborar un discurso coherente, de castigo y que tenga a lo mejor una voz propia. Son como los boleros infames, existen unos boleros que redimen la cursilería a un nivel de educación sentimental y que trascienden todo lo cursi y lo chantillí que pudiera existir allí. Luego, pasan a formar parte de tu visión de lo que es el concepto del amor. Creo que existe demasiada debilidad en el pensamiento intelectual latinoamericano. No se apuesta al esfuerzo de tu idea, sino apuestan a que la idea fascine. No somos nosotros y ni elaboramos para nosotros mismos; más bien, elaboramos para el otro; el Occidente; el crítico; el colega. El intelectual latinoamericano siempre quiere convencer y no expresarse, además, catequizar y dogmatizar a la misma vez.

– *Armando, por ejemplo, cuando describes en tu obra a la Otra urbe, a la periferia. La describes visceralmente, la describes con extrema crudeza. Por ejemplo, cito de tu libro: "Hileras de perros hambrientos nos siguen, la sarna se eleva hacia el cielo y la noche se estruja, monstruópolis rodeada de cerros duerme como una pirámide debajo de una iglesia, la calle ancha y desnuda, árida y llena de puestos de tacos, las casuchas de cartón arden por el fuego, los hombres con sus pequeñas cubetas de agua intentan sobrevivir, cruje, ruge, crujiendo camión en el nombre del cerro, que salpique"*⁶.

⁶ Armando Ramírez, *Violación en Polanco* (México: Grijalbo, 1986).

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Por tanto, por medio de la metalepsis nos acercas a la Otra urbe, pero a la misma vez intrusión del narrador paroxia la diégesis de tu novela. Es decir, la polifonía rompe a todos los formalismos lingüísticos y en su lugar se instalan el discurso y las imágenes representativas de la periferia. El discurso de los personajes está cargado de lenguaje vulgar: olas de mierda, te caí, nalgotas, transas, cocos, etc.. En otras palabras, tu novela lumpen, su lenguaje soez, sus neologismos, su ironía, su carga de irreverencia, el deslindamiento de los espacios trillados, porque cabe mencionar que la acción se propicia dentro del mismo camión, hacen de tu novela una novela postmoderna y periférica. Con ello, yo creo tú no buscas una relación deleznable con lectores ni críticos; más bien, buscas entre nosotros una relación fehaciente y la propicias a través de tu propuesta ideológica y la crudeza visceral del lenguaje e imágenes; factores creadores de polémica entre tus seguidores y a la que sólo sobrevive la novela de culto

– Aquí existe una soberbia intelectual, ya que no se esfuerzan por hacer un análisis crítico de la obra; un análisis desde la misma propuesta literaria que existe en la novela si juzgarla. Pueden decir: ¡Ah!, él es de Tepito, es vulgar. Entonces, él no sabe escribir. Lleva varias novelas y sigue sin escribir. No se han tomado la molestia de decir: bueno este güey por qué sigue tan aferrado. Digo, yo me imagino que una persona cuando escribe un libro es inteligente. O sea, yo no sé por qué le dan tanta importancia a fonetizo el lenguaje o no. Porque por tales valores te pueden decir: es bien o es mal. Pero te permiten tomar en serio una lectura y analizar a profundidad lo que pasa con determinado fenómeno en el texto. Sino la güeva de decir: este pendejo no sabe escribir. Entonces digo: qué pereza intelectual, ¿no?

CREATIVE

WRITING

La Justicia Electrónica

“Sujétalo y acabemos de una vez,” ruge la voz que proviene de un lugar distante impreciso. Todo huele a químicos asépticos. Todo huele mal. Es el hedor del quirófano. Me siento mareado, desorientado. Una luz ardiente y cegadora me hiere los sentidos. Tengo ganas de esconderme en cualquier lugar. Quiero ocultar mi desnudez. Me siento vulnerable. El brillo de la luz aguda y achicharrante me penetra y me descubre el alma. Soy un pedacito de carne en una tabla de cocina. Todo el ambiente se consume en una frialdad brillante y abrasadora. Todo parece vago y confuso menos la luminosidad que domina y define el ambiente en el cual me encuentro. Un cansancio pesado me abruma. El resplandor no deja que yo me duerma ni un instante. Tengo que descansar.

“Ponle a él la inyección y procedamos con la terapia,” la voz me saca de mi ensimismamiento. “Él va a necesitar al menos treinta minutos para el día de hoy.”

Algo me pica en el brazo derecho. Es la aguja de la jeringa. Siento el líquido tibio fluir por mis venas. Es un sedante el cual supuestamente constituye una parte integral de la terapia. Las gafas que me acaban de poner me impiden que yo vea lo que está sucediendo a mi alrededor. Le toca a mi imaginación construir el escenario. Siento que alguien me está tocando. Es sin duda la enfermera. Mi olfato le delata y me deja saber que se trata de una mujer. El olor de su perfume en combinación con los químicos asépticos aumenta la sensación de náusea que me aflige. En este momento la enfermera está enchufando los cables de una computadora a las gafas electrónicas que llevo puestas y que me sumergen en una oscuridad total.

“Señor Jones, ¿me puedes oír? Esta vez la voz pertenece a una mujer joven que suena dulce y reconfortante en comparación con la voz ronca y severa que hace un momento gritaba unos órdenes del más allá, en un lugar distante al borde de la realidad. “¿Me puedes hacer el favor de contar de uno a veinte, señor Jones?”

“Uno, dos, tres, cuatro...” Me echo a contar como quiere la enfermera que lo haga. Las gafas cobran una vida propia y todo mi campo visual se llena de imágenes y sonidos. Al principio, las imágenes y sonidos no tienen sentido. Todo está borroso e incierto. No puedo ver muy bien lo que está pasando. Oigo las voces. Las reconozco.

“Apúrate Jenny. Ya es tarde. Vamos,” chillaba una voz femenina. La voz es mía. No, no puede ser. Soy un hombre. Espera...esa voz femenina me pertenece. Soy yo... Le estoy diciendo a mi mejor amiga Jenny que se apure. Queremos sacar dinero del banco para poder ir al cine. Tenemos que encontrar un ATM y sacar dinero pero bien aprisa si queremos llegar al cine a tiempo para ver el film. Ahí viene Jenny. Ya era hora

Siempre llegamos tarde sea lo que fuera la ocasión gracias a mi mejor amiga. Así es Jenny. La veo. Todo esto me resulta como un recuerdo... como si lo hubiera visto todo anteriormente.

“No hay necesidad de gritarme si ya voy,” me contesta Jenny al salir de la casa por la puerta principal. Su imagen llena todo el espacio que me proporcionan las gafas electrónicas. Es mi mejor amiga. Vamos rumbo al cine para ver un film. Ella se ve distinta hoy. Se viste de una falda, cosa que casi nunca hace. Pues, ni modo. Generalmente ella se viste de blue jeans y una camisa de mezclilla. Se nota también que lleva el cabello en trenzas, que es otra cosa que nunca hace. Bueno, de todos modos, hoy no es un día cualquiera para ella. Acaba de graduarse de la universidad. Ojalá que tuviera tanto éxito en mi pinche vida de mierda.

Vamos a ver una película para celebrar el hecho de que se graduó. Ella tiene el futuro por delante. Piensa trabajar como maestra de primaria. Todo le resulta a ella tan fácil. Ya sabe lo que va a hacer el año próximo. ¿Y en cuanto a mí? Yo no sé nada. Mi futuro es incierto. No sé lo que quiero hacer con mi vida para ser sincera. Nomás sé que quiero disfrutar de la vida tanto como me sea posible. Eso sí yo sé con toda seguridad. Me quedan por lo menos dos años de estudio en la universidad. Nomás sigo la corriente. Así es mi vida. No quiero pensar en el futuro. Mi mundo es el presente. El presente me pertenece. Lo tengo bajo mi control. ¿Y el futuro? Bueno, se ve como una amenaza distante e insegura. Pues, ni modo. Me alegro de que Jenny ya tenga su futuro bien planeado.

“Y ahora eres tú la que se hace la tortuga,” me regresa a la realidad la voz de Jenny. “Nunca vamos a llegar a tiempo a menos que subas al pinche carro.”

Me subo al auto y arranco el motor. Tengo que acordarme de no manejar tan rápido porque ya recibí tres multas este año por manejar a una velocidad mayor que la permitida bajo la ley. Este carro deportivo que me regalaron mis jefes ya me ha costado mucho. Tengo que manejar con más cuidado.

“Señor Jones, ¿Me puedes oír? la voz viene de la nada. Es la voz de Dios. No, es una voz femenina y definitivamente humana. Me cuesta trabajo identificarla. Oh, sí, sí... es la voz de la enfermera. “Señor Jones, tienes que estar tranquilo. Te moviste y desenchufaste los cables. Cálmate, por favor y trata de no moverte demasiado. Va a haber otra picadura. ¿Me puedes contar de uno a veinte otra vez?”

Apenas puedo prestar atención a la voz. Me siento cansadísimo. ¿Por qué me dice señor Jones si soy Susan Scott. Mi nombre es Susan Scott. No. Espera. Soy Thomas Jones. Soy Thomas Theodore Jones. Soy el hombre condenado a este maldito castigo por haber causado la muerte de... No. Soy Susan. El mundo de las gafas es el

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

mundo real. No hay nada afuera de esto. La vida de afuera no es vida. Es la muerte. llamo Susan... no soy Thomas. Otra vez esa voz. Déjame en paz. Déjame en paz. Quiero descansar. Quiero...

"Mister Jones, ¿me puedes contar de uno a veinte?"

"Uno, dos, tres, cuatro..."

"Muy bien, señor Jones, cálmate y cuenta... Así es."

"Cuidado con tu velocidad. No hace falta otra multa. Carajo."

"Pierde cuidado. Manejo bien."

"Contigo es imposible manejar a baja velocidad."

"Te digo que manejo bastante bien, gracias."

El carro dobla a la izquierda y entra en un estacionamiento donde hay un ATM. Jenny habla que habla. Está quejándose de un profesor de historia que le reprobó a la mitad de la clase nada más porque le dio la real gana de hacerlo. El estacionamiento está vacío. Puro el auto al lado del ATM y bajo la ventana. El sol se ve medio escondido bajo el horizonte. Ya es la hora cuando el sol hace sus travesuras y les ciega a las personas que miran hacia al poniente. Tengo un presentimiento. Algo no anda bien. Tengo la sensación de que...

Una mano aparece de la nada entrando por la ventana y me agarra. Miro hacia fuera y veo la pistola que me amenaza. No tengo tiempo de hacer nada.

"Ni una santa palabra, puta, o te vuelvo la cabeza," la voz detrás del escuadro me advierte. Me siento mareada. No puede ser. No puede ser. Esto no me está pasando. Tengo que ir al cine. Tenemos que ir al cine, Jenny y yo. No puedo pensar. Siento el latido fuerte de mi corazón imponiéndose dentro de mi cabeza. Me estoy volviendo loco. Siento el ardor del miedo en mis mejillas.

"Apaga el motor puta y arroja las llaves por la ventana. Y ni una santa palabra o te mato."

"Mira, te doy lo que quieras... Aquí tienes mi tarjeta de crédito..."

"Cállate puta y dame las llaves ahorita."

Me quedo bien sentada sin moverme ni un dedo. Me paraliza el miedo. Mi cuerpo no responde a lo que lo ordena mi mente. Por fin, consigo arrojar las llaves por la ventana. La mano desaparece pero sólo por un segundo.

Alguien abre la puerta trasera y un hombre se sube al carro. La pistola reaparece apuntando a mi cabeza. Todo pasa en el abrir y cerrar de un ojo.

"Aquí tienes las llaves puta. Arranca el motor y maneja pero con cuidado. No quiero atraer la atención de algún mirón."

"Llévate el carro o lo que quieras. Pero suéltanos, por favor."

"Cállate puta y haz lo que te digo. Dobla a la derecha acá."

“JJJones...Señorrr Jones. ¿Me puedes oír?” la voz viene del mundo de afuera, el mundo más allá de las gafas electrónicas. “¿Jones, cuántas veces tengo que decirte que no puedas moverte tanto? No sirve la curación así.”

“Eso es todo para hoy,” le interrumpe a la enfermera la voz ronca. “Vamos a continuar mañana. Parece que hoy no responde bien a la medicina. Estas cosas pasan de vez en cuando. Pues ni modo.”

¿Quién demonios es el señor Jones? Soy Susan. Susan Scott. No soy el hombre que fue condenando por el asesinato de las dos estudiantes universitarias. Él es otro. Soy Susan. Espera. Jones no mató a nadie. Es mentira. Es una trampa. No recuerdo a las muchachas. Nunca las he visto antes. Es mentira. Es la maldita terapia. Eso es todo. Dígales a ellos que soy inocente. No he matado a nadie.

La justicia electrónica se llama esta terapia. Básicamente, la idea es poner el criminal en el lugar de la víctima. Gracias a las computadoras todo esto ahora no sólo es posible sino que es una realidad. En casos de un asesinato, el cerebro del occiso está acoplado a una computadora para que todos los pensamientos y sentimientos de la persona puedan traspasar a la memoria de la computadora. Así las percepciones de la víctima son grabadas en la memoria de la computadora. Esto hace posible que la persona que cometió el crimen pueda “revivir” lo que vivió su víctima. O sea, después de ser condenado el asesino tiene que asumir el papel de la víctima y así sufrir las consecuencias de su delito igual que la verdadera víctima hubiera sufrido en la vida real como una parte de su castigo. Y todo esto ahora es posible gracias a la nueva tecnología y la llamada realidad virtual vía computadora.

Al principio había varias protestas contra este sistema. La gente tenía miedo de que tal sistema pudiera ser usado para quitarle a los acusados de un delito sus derechos bajo la ley. Es decir, la gente creía que había muchas probabilidades de abuso bajo el sistema. Pero las ventajas del sistema persuadieron a la mayoría de los ciudadanos que había una necesidad tremenda de tal sistema. Por eso, el uso de la realidad virtual como una forma de castigo llegó a ser muy frecuente especialmente en casos de asesinato. En tales casos, la gravedad del crimen justificó el costo de este tipo de castigo.

Se debe mencionar que hay varios informes de abusos y excesos con relación a este método de castigo. Existen personas que dicen que fueron inculpados por crímenes que nunca cometieron. Y también dicen que las memorias que supuestamente tenían de sus crímenes las pusieron en sus mentes los científicos aprovechándose del sistema. O sea, dicen que fueron engañados y castigados por crímenes con los cuales no tenían nada que ver.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

Tengo yo que soportar dos años de “curación” por el supuesto asesinato de dos estudiantes universitarias. No lo hice. Juro que no. Es mentira. Nunca las había visto antes de ser arrestado. Carajo, soy inocente. Nunca he matado a nadie. No soy un mugre asesino. Soy Jones. Soy Susan. Soy...

“Señor Jones, te voy a conducir a tu celda ahora. ¿Me puedes ayudar a subirte a la silla de ruedas? ¿Puedes caminar?” La enfermera me ayuda a subirme a la silla de ruedas. Todavía sigo mareado y débil. No quiero moverme. Quiero descansar.

“¿Cómo te sientes, mister Jones?”

“Igual de fregado... pues muy mal.”

“Mira, te tengo que decir una cosa. No lo hice. Óyeme lo que te digo. De verdad, no lo hice. No puedo creer que hubiera hecho algo así. No soy tan gacho. Tienes que creerme. Te repito que no lo hice.”

“Me gustaría creerte mister Jones, de veras... Pero te veo durante las curaciones tendido allí gritando como si lo hubieras hecho.”

“Sí, pero es la computadora. No soy un asesino. La memoria del crimen sólo existe en la computadora. Es un fraude. Me tienes que creer.”

“Me gustaría creerte, de veras...”

“Me puedes hacer un favor. Créeme. Te digo la verdad. No las maté. Siento los golpes, veo la sangre, escucho los gritos... Es la computadora te digo... Es una locura. Me estoy volviendo loco. Todo es rojo... Todo es sangre, la muerte... No lo hice...”

“Te creo. Te creo. Apacíguate y trata de descansar. No puedes seguir así. Te vas a poner enfermo. Tienes que descansar. Te creo, te lo digo, okey.”

La enfermera me deja solo en mi celda. Hoy es un día especial. Hoy me toca a mí graduarme en cierto sentido. Me siento libre por fin. Hoy me voy a liberar de esta pena que llevo encima. Siento la soga alrededor de mi cuello. Me voy a ahorcar y así liberarme para siempre.

Me encuentro otra vez en el quirófano. A mí, me llaman Janet Fairbanks y soy, más bien, era enfermera. He estado en este cuarto miles de veces. Pero hoy la experiencia es distinta. Antes, venía acá para trabajar. Fue una chamba igual que las otras que he tenido a lo largo de mi vida. Pero hoy todo me resulta distinto. Hoy soy yo la acusada.

“Sujétala y acabemos de una vez por todas,” escucho la voz que me resulta tan familiar. Siento la picadura y el líquido tibio corre por mis venas. Es la misma medicina que he administrado miles de veces sin pensarlo siquiera. Me siento mareada y cansada también.

“Cuenta de uno a veinte por favor.”

“Uno, dos, tres, cuatro....”

Las imágenes y sonidos me bombardean. Veo a una enfermera. Está ayudándome a subirme a una silla de ruedas. Tengo que decirle que soy inocente. Ella tiene que creerme. Leo el nombre que está escrito en la placa de su uniforme. Dice “Janet Fairbanks.” Bueno, Janet Fairbanks tiene que creer que yo, Thomas Jones, soy inocente de este crimen. Voy a convencerle. Le digo que soy inocente. Ella no quiere creer. No me quiere escuchar. Ella me conduce a mi celda. Estoy harta de escucharte, ella me dice. Ella me está gritando. Me dice que va a acabar con mis quejas una vez por todas. Dice que está harta. Veo la soga en la mano de la enfermera. Me la pone alrededor de mi cuello. No tengo las fuerzas para zafarme de la soga. Tengo que liberarme. Me voy a liberar....

“Señorita Fairbanks, ¿me escuchas?” la voz me transporta otra vez al quirófano.

“No te muevas tanto. Desenchufaste las cuerdas. ¿Me escuchas?”

Siento que algo me pica en el brazo. La voz me dice que cuente.

“Uno, dos, tres, cuatro....”

El Mensajero

Las sirenas sonaban por toda la ciudad. Las luces de rojo y blanco avisaban a los demás conductores de la emergencia. Por fin llegó la ambulancia donde estaba el accidente. Mercedes estaba atrapada debajo de su coche inconsciente. Con el riesgo de perder la vida, los médicos trabajaron rápidamente para salvarla.

Mientras todo esto estaba pasando, Mercedes viajaba por un lugar desconocido; era un túnel con una luz brillante en el otro lado. Cuando llegó al fin del túnel, vio un lugar que parecía el paraíso. Se dirigió a un pozo que le enseñó los detalles de ese día. Todo empezó como su rutina diaria, fue a trabajar e hizo sus reportes para terminar con los compradores de casa. Después, Mercedes tenía una cita con su ginecólogo. Este momento fue el peor de su vida. Con mucho tiempo tratando de embarazarse, su doctor le dijo que sus ovarios no funcionaban como debían y la posibilidad de tener hijos era algo indeterminado. Se fue de la clínica muy deprimida. ¿Cómo le iba a decir a su esposo que ella no le iba a poder dar hijos?

Mientras Mercedes miraba lo que le sucedió, pensó de lo injusto que era esta situación. Se enojó con lo que le dijo su doctor. ¿Cómo es que un ser humano va a determinar lo que es posible con una creación de Dios? No aceptó eso, y con esa confianza, supo que podría seguir viendo lo demás.

Nunca se dio cuenta que la camioneta no se había parado en el alto. En ese instante Mercedes supo en donde estaba. Vio su estado en el coche, y su peor temor se ha vuelto realidad. Su doctor sí tenía la razón, ya no iba a tener hijos. Pensaba que estaba muerta y que esta visión de lo que le sucedió era para que supiera cómo pasó.

Empezó a sollozar, cuando de repente oyó la voz de un niño.

-Mamá, ¿qué haces aquí?

Mercedes miró en la dirección de la voz, y vio a un niño de unos diez años de edad parado sobre ella.

-¿Qué me dijiste?

-Te pregunté por la razón de tu presencia.

-Me morí en un accidente de automóvil. Apenas vi lo que me sucedió, y me di cuenta que...

El niño la miraba con mucha ternura, y Mercedes se sintió que lo conocía.

-No es tu tiempo, Mamá, regresa a tu cuerpo.

-¿Por qué me dices, Mamá? Yo no puedo ser tu mamá, ahora me di cuenta que no podré tener hijos. ¿Estás confundido?

-No, no lo estoy, se quién eres, y que tú eres mi mamá. Regresa a tu cuerpo, y muy pronto nos conoceremos.

-¿Cómo te llamas? ¿Dónde están tus padres, creo que necesitas irte con ellos? Deben de estar muy preocupados.

-Me llamo Tomás. Y estoy con mi madre, quien no debe de estar aquí. Si no regresas, ¿Cómo voy a nacer?

-Es un sueño, es todo lo que es. No estoy muerta, ahorita me despierto y todo va a volver a ser igual.

-Adiós, mamá, hasta muy pronto.

Mercedes le siguió con su teoría de lo que le había sucedido era un sueño, hasta que empezó a escuchar voces y el paraíso se desaparecía.

-Señora, ¿me puede oír?

Un médico estaba tratando de resucitarla. Mercedes estaba muy débil y tenía una pierna rota, y la llevaron al hospital. En el hospital, le hicieron muchos exámenes. Un doctor entró a su cuarto para avisarle los resultados.

-Señora Mercedes, ha sucedido un milagro. Usted está embarazada. Su niño sobrevivió el accidente.

Mercedes estaba confundida.

-Pero no puede ser. Mi doctor me había dicho que era una imposibilidad.

Con eso, entró su esposo. Mercedes estaba tan emocionada que su esposo no supo cómo consolarla.

-Hoy conocí a nuestro hijo. Se llama Tomás.



CALL FOR PAPERS

Céfiro's Annual Conference on Latin American and
Iberian Languages, Literatures, and Cultures
March 31-April 2, 2005

Céfiro: Enlace Hispano Cultural y Literario Graduate Student Organization
in collaboration with
Classical and Modern Languages and Literatures Department at Texas Tech University present
its 6th conference with the special session on Hispanic Detective Fiction

Plenary Speakers:

Dr. Patricia Hart from Purdue University
Dr. José Colmeiro from Michigan State University

The organizing committee will consider papers that explore issues in all areas and periods of Latin American and Iberian languages, literatures and cultures. Abstracts of papers to be considered for presentation will be accepted in English, Portuguese or Spanish. The committee will also consider requests for the formation of special sessions organized around a specific topic, author or work. Session requests should be submitted by approximately February 29, 2004. Reading time of final papers is limited to 20 minutes (8-10 doubled-spaced pages). No papers will be read in absentia. Selected papers will be published in *Céfiro*, a journal of the graduate student organization in the Department of Classical and Modern Languages and Literatures at Texas Tech.

To submit a paper, please submit an abstract of 200 words or less by fax, mail or e-mail to:

Tracy Rutledge
Mailstop 2071
Classical and Modern Languages and Literatures
Texas Tech University
Lubbock, TX 79409-2071
Fax: (806) 742-3306
E-mail: tracy.a.rutledge@ttu.edu

Visit our website: <http://www.cefiro.ttu.edu>

CALL FOR PAPERS

CÉFIRO: THE JOURNAL

Céfiro is a graduate student organization at Texas Tech University committed to the investigation and diffusion of Latin American and Iberian literary and cultural creations. The organization publishes a journal twice a year. *The journal is accredited with an ISSN account from the Library of Congress since December 2002. In addition, the journal is also registered with the MLA and its bibliographic database.*

Céfiro's journal is intended to be inclusive in its publications while maintaining its professionalism and integrity as an Academic Journal. **Céfiro is currently accepting submissions on any topic dealing with Latin American and Iberian Languages, Literatures and Cultures.**

Subscription to Céfiro: The Journal
(Please print clearly)

Name _____
(last) (first) (Middle initial)

Address _____
(street and number)

_____ (city) (state) (zip)

Check one: One-year subscription (20.00) _____
Two-year subscription (40.00) _____

Submissions should be sent by mail to:
CMLL M/S 42071
Lubbock, TX 79409-2071
Attn: Editor, Céfiro: The Journal
(Make check or money order payable to Céfiro)

