

LA VIOLENCIA EN LA HISTORIA
ANÁLISIS DEL PASADO Y PERSPECTIVA
SOBRE EL MUNDO ACTUAL

JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ
(ED.)



Universidad
de Huelva

COLLECTANEA
165

2012

©
Servicio de Publicaciones
Universidad de Huelva

©
Juan José Iglesias Rodríguez
(Ed.)

Tipografía

Textos realizados en tipo Adobe Garamond Pro de cuerpo 11, notas en cuerpo 9 y cabeceras en versalitas de cuerpo 10.

Papel

Offset industrial ahuesado de 90 g/m²
Impreso en papel de bosque certificado

Encuadernación

Rústica, cosido con hilo vegetal

Printed in Spain. Impreso en España.

I.S.B.N.

978-84-15147-38-1

Depósito legal

H 18-2012

Imprime

Artes Gráficas Bonanza, S.L.

PRIMERA EDICIÓN: ENERO 2012

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

C.E.P.

Biblioteca Universitaria

La violencia en la historia : análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual / Juan José Iglesias Rodríguez (ed.). -- Huelva : Universidad de Huelva, 2012

332 p. ; 24 cm. -- (Collectanea (Universidad de Huelva) ; 165)

ISBN 978-84-15147-38-1

1. Violencia - Historia 2. Historia universal I. Iglesias Rodríguez, Juan José II. Universidad de Huelva. II. Título. III. Serie.
316.64(091)
930.9

ÍNDICE

Presentación
[9-13]

Violencia y sociedad feudal. Reflexiones desde la frontera del Islam peninsular (siglos XIII-XV)
MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ
[15-39]

Tensiones y rupturas: conflictividad, violencia y criminalidad en la Edad Moderna
JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ
[41-91]

Violencia política y represión en la Segunda República y la Guerra Civil: Una aproximación desde Andalucía
LEANDRO ÁLVAREZ REY
FERNANDO MARTÍNEZ LÓPEZ
[93-212]

De la muerte de la épica a la muerte de la historia:
Literatura y violencia
MERCEDES COMELLAS
[213-274]

Violencias sociales en el siglo XXI: procesos de globalización, deconstrucción de identidades, el reflejo del otro y la soledad del yo
JESÚS GARCÍA MARTÍNEZ
[275-328]

mistas españoles (1808-1939), Madrid, Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2005, pp. 333-367.

ZAPATERO GÓMEZ, V.: *Fernando de los Ríos: los problemas del socialismo democrático*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

DE LA MUERTE DE LA ÉPICA A LA MUERTE DE LA HISTORIA:
LITERATURA Y VIOLENCIA

MERCEDES COMELLAS

“No hay historia que termine bien siempre que dure lo suficiente”

Pedro Zarraluki, *El responsable de las ranas*, 1990.

Se suele atribuir a Borges la afirmación de que en literatura sólo hay cuatro temas: la infancia, el exilio, la muerte y el amor. Entre ellos no está la violencia. Y sin embargo, en las historias de infancia, de exilio, de amor y muerte, y en general en toda la tradición literaria, la violencia es uno de los ingredientes argumentales más poderosos. Resulta quizá por ello sorprendente la ausencia de análisis de conjunto sobre la expresión literaria de la violencia entre los estudios clásicos de referencia y la escasez de trabajos dedicados a investigar el tratamiento que ha recibido en cada época. La mayoría de las aproximaciones se centran en aspectos particulares y en no pocas ocasiones resultan decepcionantes¹. Por otra parte, los principales repertorios de argumentos y motivos -entre ellos los de Elisabeth Frenzel- no incluyen entre sus entradas la violencia de forma directa.

Pero puede afirmarse que la violencia es probablemente el único denominador común de la gran mayoría de las obras literarias². Cabe por ello preguntarse hasta qué punto es, más que un tema o asunto literario, un ingrediente intrínseco a la naturaleza humana y de la historia del hombre -y, por tanto, de su historia literaria-. Esta condición congénita de la violencia, que explicaría su omnipresencia en los textos, trasciende los márgenes del análisis estético o literario para proponerse como uno de los grandes asuntos de debate de la filosofía moral, la psicología, la sociología o la etología, disciplinas todas de las que no cabe prescindir en una aproximación al fenómeno.

1 Puede servir como ejemplo negativo el volumen de Nancy ARMSTRONG y Leonard TENNENHOUSE, cuyo título (*The Violence of representation: literature and the history of violence*, London, Routledge, 1989) promete mucho más que lo que sus oscuras páginas ofrecen.

2 La afirmación la hace Federico Álvarez: “la violencia está presente como un denominador común, tal vez el único denominador común, en la inmensa mayoría de los textos de creación literaria”. ÁLVAREZ, F., “La violencia en la literatura”, en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (ed.). *El mundo de la violencia*, UNAM/ Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 407-417.

Anthony Storr da cuenta del enérgico desacuerdo entre los estudiosos con respecto a la naturaleza de la agresividad humana y su condición de motivación primaria, tanto en el territorio de las relaciones privadas como en el papel que las naciones y estados tienen en el desarrollo de las manifestaciones violentas³. La escuela de Konrad Lorenz afirma, desde la etología, que la violencia es instintiva: nuestro potencial agresivo se basa en un componente genético que se estructura a través de la socialización de los individuos. Así, para Lorenz e Irenäus Eibl-Eibesfeldt, la mayoría de los vicios capitales condenados hoy en día corresponden a inclinaciones que fueron puramente adaptativas en el hombre primitivo. Frente a ellos, antropólogos como Ashley Montagu defienden que no son los instintos los que mueven a los comportamientos humanos que, incluidos los violentos, han sido aprendidos en el seno de comunidades que fomentan esa violencia⁴. Bien es cierto que la mayoría de los estudiosos no comparten esa concepción del hombre como un ser intrínsecamente pacífico, sobre todo desde que parece posible demostrar que los primeros grupos humanos vivieron en permanente hostilidad. Y si la Historia hace la crónica de la violencia desde aquellos orígenes, la literatura nos proporciona su acerbo relato, pues “no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie”, como afirmó Walter Benjamin⁵.

De hecho, la historia literaria puede contribuir a este debate sobre la condición de la violencia para corroborar, como antes se señalaba, que desde los orígenes de la tradición occidental -con la *Iliada* y la tragedia griega como puntos de partida-, los argumentos de la violencia han estado presentes como una invariable en las tramas y en la temática. Y también para confirmar que su condición y estimación es histórica y está relacionada con los modelos sociales y valores acreditados por el pensamiento y la religión dominantes en cada época.

Porque aunque todos creemos saber lo que es la violencia, basta comparar las definiciones dadas en las obras de referencia, para -como señala Kohut⁶- advertir que existe una gran variedad de interpretaciones

3 STORR, Anthony, *Sobre la violencia*, Barcelona, Editorial Kairós, 1973, pp. 12ss.

4 Según Ashley MONTAGU (*Hombre y agresión*, Barcelona, Kairós, 1970, pp. 15 y 37), fue en el desarrollo de las comunidades agrícolas y pastoriles cuando los grupos humanos empezaron a usar la violencia, que no era en ellos motivación instintiva.

5 BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 45.

6 KOHUT, Karl, “Política, violencia y literatura”, *Anuario de Estudios Americanos*, 59, 1, (2002), pp. 193-222; p. 195. Kohut discute las definiciones (divergentes) de la violencia propuestas por la filosofía política y repasa una fenomenología de la violencia en la literatura, centrándose en los ejemplos de la latinoamericana contemporánea.

e, incluso, abundantes contradicciones a la hora de concretarla. Y ello porque, de un lado, las formas de la violencia cambian constantemente con la Historia y mudan su imagen sucesivamente. Pero también porque la percepción de la violencia es en sí misma histórica: según la cultura de cada pueblo y época, se presentarán en la literatura unos actos como violentos o no. “Lo que para una sociedad o, mejor, para un grupo determinado de esta es real o potencialmente *violento* quizá no lo sea para otro; o, en todo caso, quizá revista una significación muy diferente”, explica Giménez Micó⁷. Determinados actos se definen como violentos, y otros no, de acuerdo con las convenciones sociales de cada momento histórico en una cultura determinada; a su vez, diversas estrategias etiológicas y teleológicas sirven para la justificación de las diferentes posiciones en cada caso. Si esta condición histórica del fenómeno, evidente en la historia literaria, hace preferible hablar de *imaginarios* (en plural) *de la violencia*⁸, para intrincar aún más esta cambiante visión de nuestro objeto, el uso legal, semilegal o ilegal de la violencia es distinto en diferentes culturas y ha estado sujeto a profundos cambios a lo largo del tiempo. Hasta fechas bastante recientes, por ejemplo, la tortura era considerada un instrumento legal de la justicia y no estaba necesariamente asociada con la violencia rechazable, sino con la que la sociedad ejercía de forma saludable para protegerse del mal; por ello la definición de Ulpiano (“tormento y el sufrimiento del cuerpo con el fin de obtener la verdad”) se mantuvo hasta prácticamente el siglo XVIII⁹. De hecho, la idea filosófica de verdad estuvo vinculada desde su origen griego a las instituciones académicas e ideológicas que la defienden en las sociedades, y también a las formas de violencia que para lograrla se imponen.

7 GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio, “Introducción. ¿Comprender la violencia?”, en *Imaginarios de la violencia*, número monográfico de la Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 34, (2009), pp. 1-8; pp. 5-6. Véase también RODRIGO, Miquel, “La narrativización de la violencia”, *Quaderns del CAC*, 17, (2003), pp. 15-20: “es por considerar la violencia com una construcció històrica de sentit” (p. 16). Como explica Rodrigo, la diferencia entre conducta agresiva o acto violento depende de convenciones sociales sujetas a negociaciones por parte de los actores políticos y sociales. Un ejemplo evidente es el de la hoy llamada “violencia doméstica”, no conceptualizada como agresión hasta hace poco tiempo (pp. 16-7).

8 Vid. KOHUT, “Política, violencia y literatura”, *art. cit.*, p. 200.

9 Vid. DUBOIS, Page, *Torture and Truth*, New York-London, Routledge, 1991. En su trabajo explora la complicidad entre las sentencias judiciales y la tortura desde la antigua democracia griega y en relación con el concepto de verdad que con ella crece. DuBois parte de la premisa de Walter Benjamin, según la cual lo que llamamos “cultura” es inseparable de las formas de barbarie de los regímenes políticos. Para los griegos de aquella primera democracia, la tortura fue senda hacia la verdad que se encerraba en el cuerpo del reo.

El ejemplo más significativo es el caso límite de la pena máxima: muchos de los modos de ejecución del condenado que se utilizaron en el pasado hoy nos parecen bárbaros. El castigo por adulterio, motivo frecuente de la literatura, tenía formas extremadamente crueles: los hebreos quemaban vivas a las adúlteras o las lapidaban, esto es, se las enterraba hasta la cintura en estiércol rodeando su torso con estopa y se les introducía en la boca una antorcha encendida mientras los testigos del adulterio arrojaban sobre ellas las piedras. Los babilonios las ahogaban en un ritual feroz y en Grecia el marido podía decidir cómo matar a la mujer infiel. En otros pueblos era frecuente la mutilación y en el caso de los germanos a las adúlteras se les rapaba la cabeza, desnudaba y expulsaba a latigazos de la comunidad, heridas de muerte, según cuenta Tácito congratulándose de que gracias a esas medidas había pocos adulterios¹⁰. Para aquellas sociedades patriarcales la esposa es una posesión del marido y de su fidelidad depende la continuación genético-familiar; por ello la lapidación era menos “violenta” que la ruptura del matrimonio. Hoy que “la fuerza de la sangre”, a la que Cervantes dedicó su famosa novela, ya no es un valor, pues la familia misma como sistema básico social está transformándose, el adulterio no se considera un acto *violento*, y sí los castigos que se le imponen.

Cualquier análisis sobre la expresión literaria de la violencia ha de partir de estas consideraciones previas (la violencia como invariable y la condición histórica de la violencia), e integrarlas en una visión general de la cultura. De hecho, más que de violencia en la literatura, cabe hablar de violencia en la cultura, dado que sus expresiones literarias y en general artísticas son no tanto individuales como manifestación de las reglas sociales. Como ha explicado Wolfgang Solfsky en su tratado sobre la violencia, esta no es un fenómeno antagónico a la cultura, sino un producto de ella:

La violencia es ella misma un producto de la cultura humana, un resultado del experimento de la cultura. Se la aplica en el nivel respectivo de las fuerzas destructivas. Puede hablar de retroceso sólo aquél que cree en progresos. Empero, desde siempre los hombres destruyen y asesinan con gusto y, por así decirlo, como naturalmente. Su cultura les habilita a dar forma y contorno a esta potencialidad. El problema no reside en la escisión entre las fuerzas oscuras del instinto y las promesas de la cultura, sino en la correspondencia entre violencia y cultura. La cultura no es, en modo alguno, pacifista. Ella forma parte del desastre¹¹.

10 TÁCITO, *Germania*, XIX.

11 SOLFSKY, Wolfgang, *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt, 1996, p. 226.

El muestrario de la crueldad literaria mantiene una relación de diálogo —a veces dialéctica, y conforme nos acercamos a la contemporaneidad más tensa— con las normas sobre el uso de la violencia. Al fin, en ese diálogo entre la moral de la obra y la de su tiempo, puede observarse un juicio —confirmador o desestabilizador— sobre la propia cultura. Lo cierto es que no cabe entender la literatura como una forma de enfrentar la violencia, ni como un antídoto contra ella (lo que no quita que a veces haya podido funcionar de esa manera), sino más bien como un inmenso depósito de ejemplos, fábulas, narraciones y situaciones que dan muestra de cómo se ha asumido en las distintas épocas y pueblos, y sobre todo cómo se la ha aceptado o justificado, con qué relatos se la ha explicado e integrado en una tradición cultural.

De hecho, cada cultura intenta proporcionar un sentido a la violencia para integrarla como práctica legítima en sus códigos y su *Weltanschauung*. Y así (a pesar de que, como afirma André Corten, la violencia se asienta en la suspensión de sentido que acarrea su carácter imparabile e inaprensible¹²), la literatura ha buscado, durante casi todo el recorrido de su larga historia, dar un sentido narrativo a la violencia. Sus textos han recogido esas versiones justificativas e interpretaciones culturales y dialogado con ellas, a veces movidos por su propósito estético y otras por propósitos morales, de lo que resulta a menudo una ambivalencia inquietante y difícil de sintetizar¹³. A veces los textos se han puesto en la perspectiva del violento y otras de la víctima, según la relación del delito con el esquema moral histórico correspondiente. Y si en ocasiones las intenciones de moralidad han llevado a los escritores a crear una disonancia provocativa con respecto a la conciencia pública de su tiempo, en otras el propósito estético de la obra literaria ha afectado a cómo la violencia se presenta en ella: cuando hacía falta crítica, se enalteció la agresión corporal, o cuando se requeriría tomar partido se mantuvo distante, haciendo posible una estética de la violencia que analiza en vez de horrorizarse y que disfruta del terror.

Esa misma ambivalencia de los textos, observados históricamente, tiene una consecuencia positiva en cuanto obliga al lector, y aún más al estudioso, a evitar juicios inmediatos. Ante las imágenes de violencia

12 CORTEN, André, “Effets de violence et imaginaires politiques: Du parler ordinaire au discours de fiction (Asturias, García Márquez, Roa Bastos)”, en *Imaginario de la violencia*, op. cit., pp. 9-21.

13 Wertheimer comienza su ensayo sobre la violencia en la literatura afirmando precisamente que “Das Verhältnis der Literatur zum Phänomen der Gewalt ist seinem Wesen nach ambivalent”. WERTHEIMER, Jürgen, *Ästhetik der Gewalt: Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1986, p. 10.

tendemos a juzgar inmediatamente y sentenciar con dureza, acusando del horror a la brutalidad de los “otros” (el Otro es por antonomasia el culpable), sin ser conscientes de que nuestra percepción parte de una concepción cultural y temporal, que disimula sus formas propias de violencia, a menudo tan íntimamente asumidas que se hacen invisibles. Sin embargo, ante el inagotable repertorio de textos que la literatura nos brinda, cualquier juicio ha de posponerse al ejercicio de reflexión y de comprensión que impone el ejercicio de la lectura y la hermenéutica literaria. Ello no implica indiferencia o impasibilidad, pues como lectores asumimos la condición de espectadores de la historia de la violencia, y con ello uno de los tres papeles que Karl Kohut distingue en su percepción: el que la ejerce, el que la sufre y un tercero ajeno que la observa, cuya responsabilidad en ese ejercicio de testigo es fundamental¹⁴.

En este caso proponemos un ejercicio que a través de las imágenes de violencia en la historia literaria permita percibir cómo en esas narraciones la cultura modela su moral. Si la literatura es depositaria del orden ético, también, al mismo tiempo, es una magnífica manera de examinar ese orden. Su responsabilidad ha sido la de servir de manual de instrucciones para el aprendizaje ético de las sociedades y también la de establecer la distancia del observador en el relato de lo ocurrido, una distancia que permitirá buscar un sentido o mostrar el sinsentido de la violencia. En esta función, según Habermas o Girard, la narración literaria aventaja a los estudios científicos¹⁵. También lo expone así Lara, para quien, aunque el mal es un concepto al margen de la razón, necesitamos comprenderlo. Y la mejor manera, más fructífera que la que propone la teorización filosófica mediante abstracciones y definiciones, es a través de relatos e historias¹⁶.

De hecho, la narración es una de las operaciones fundamentales de construcción de significado que posee la mente, tanto a nivel individual como colectivo y, en definitiva, la forma creadora de sentido por antonomasia¹⁷. Es por ello por lo que la estructura narrativa caracteriza

14 KOHUT, “Política, violencia y literatura”, *art. cit.*, p. 200.

15 Para Girard, los grandes autores literarios son los mejores analistas de la naturaleza humana y sus intuiciones más penetrantes que las de los filósofos o sociólogos. Vid. GIRARD, René, *Mimesis and Theory. Essays on Literature*, ed. e introducción de Robert Doran, Stanford University Press, 2008.

16 LARA, María Pía, *Narrar el mal*, Barcelona, Gedisa, 2010. Vid. también McEWAN, Hunter y EGAN, Kieran (comps.), *La narrativa en la enseñanza, el aprendizaje y la investigación*, Buenos Aires, Amorrortu, 1998 (1ª ed., Columbia Univ., 1995), pp. 9-23.

17 Vid. LODGE, David, “Narration with words”, en *Images and understanding*, ed. de H. Barlow *et al.*, Cambridge University Press, 1990, pp. 141-153. HARDY, B.,

las grandes explicaciones de la historia de la conciencia humana y de su viaje educativo, y se configura como el mejor ingrediente para el aprendizaje de los valores morales y explicaciones del mundo que las culturas han transmitido.

L'èsser humà és un ésser narratiu. Una de les característiques universals de la humanitat és la narrativització de la realitat. Això va des dels aspectes més amplis de les experiències humanes fins als més íntims. Les cultures construeixen els relats que es convertiran en referents mítics compartits i els éssers humans posseeixen els microrelats de les seves autobiografies¹⁸.

Esta condición convierte a las formas literarias narrativas en las más adecuadas para el análisis que nos proponemos emprender y que, partiendo de las premisas apuntadas en la introducción precedente -la historicidad y la necesidad de comprender- habrá de iniciarse en las primeras narraciones literarias, esto es: en las mitológicas. Tras ellas diseñaremos un recorrido temporal y, dada la naturaleza del trabajo, necesariamente parcial y fragmentario, marcando distintas calas seleccionadas por ser suficientemente representativas de la evolución del género narrativo, hasta concluir en las formas actuales de la narración. En el curso de nuestro itinerario intentaremos mostrar cómo el tratamiento de la violencia va transformándose de forma pareja al tratamiento del punto de vista en la narración.

Centrarnos en el género narrativo no implica ignorar la enorme carga de violencia que también es posible observar en otros géneros literarios. Particularmente la historia del teatro, desde sus orígenes, ha vivido en la violencia el asunto por excelencia de sus argumentos, pues no en vano surge en relación con los ceremoniales dionisiacos de raptó y posesión. Los ritos de las ménades de los que parece germina el arte dramático contenían elementos de extrema violencia, como despedazar a pequeños animales vivos y comerlos. En la versión de Eurípides del mito de las *Bacantes*, éstas desgarran vacas y toros, saquean aldeas y se dejan limpiar por lenguas de serpientes, hasta descuartizar vivo al propio rey Penteo, cuya cabeza arrastran enloquecidas. Desde aquella muerte sacrificial de la tragedia griega a Shakespeare o Calderón, concluyendo en el teatro de la crueldad de Artaud, la obra dramática de Sartre -recuérdese cómo en *Muertos sin sepultura*, de 1946, los personajes son torturados físicamente en escena-, el teatro de la muerte de

“Narrative as a primary act of mind”, en M. Meek, A. Warlow y G. Barton (eds.), *The cool web*, London, Bodley Head, 1977, pp. 12-33.

18 RODRIGO, “La narrativització de la violència”, *art. cit.*, p. 15.

Kantor o los montajes actuales de Jan Fabre, el teatro ha contado en escena la violencia del hombre. Sin embargo, es en las formas narrativas donde mejor puede observarse el intento de dar sentido a esa violencia.

LOS ORÍGENES DE LA NARRACIÓN DE LA VIOLENCIA:
DEL CAOS AL MITO.

Los relatos literarios comienzan en el territorio mitológico. Su análisis, tanto desde los estudios filológicos como desde la antropología o la filosofía, demuestra que la explicación original de la violencia está asociada en todos los casos a procesos de ritualización a través de los que los discursos culturales, especialmente el literario, la legitiman.

El hombre ha pretendido aceptar la violencia que le une a su condición animal sublimándola en rituales religiosos, legales, científicos o morales. Dichos rituales se sirven de la violencia para confirmar el orden y vencer el "desorden": cuando el ser humano cae fuera de la legalidad, de lo civilizado o del orden moral y religioso, la violencia, aplicada por el grupo sobre una víctima, reinstaura el orden. Esa función la convierte en sagrada, legal o legítima, la instala en el sistema y le proporciona las formas de la penitencia, el castigo o el sacrificio.

La tesis ya clásica de René Girard advertía cómo en todos los mitos originarios, tanto en los más elaborados culturalmente como en los más primitivos, el principio de la vida se presenta como un estado de confusión cósmica y social: luz y oscuridad no se distinguen, animales y hombres comparten una misma ambigua condición y proliferan los monstruos de doble naturaleza. La indiferenciación, explica Lévi-Strauss, reina en ese caos original de casi todas las teogonías, donde los seres luchan entre sí para adquirir una identidad que los distinga¹⁹. Desde la filosofía política, Thomas Hobbes (*Leviathan*, 1651) describe también el estado natural del hombre como un violento caos originario, un estado de guerra de todos contra todos. En esta lucha por el poder, ciertos individuos intentarán controlar el poder sobre otros, que actuarán defensivamente, pues cada hombre se siente, por su objetivo de autoconservación, en el derecho a todo. La cultura llega con la construcción de un orden en ese caos, de un sentido²⁰. Ambas cuestiones

19 Vid. MILLÁN ALBA, José Antonio, "Los mitos según René Girard", *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, Universidad Complutense de Madrid, nº 0 (2008), http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/05_Millan.pdf

20 DE JUAN, Sabino, *Thomas Hobbes*, Barcelona, Erasmus Ediciones, 2009, p. 168. Vid. BOONIN-VAILE, D., *Thomas Hobbes and the Science of Moral Virtue*, Cambridge University Press, 1994.

están íntimamente emparentadas, pues dar sentido significa ordenar la realidad, ponerla en una secuencia explicativa, lógica y, en la mayoría de los casos, narrativa.

El desarrollo narrativo de los mitos explica cómo esa primera violencia total se sustituye por la concentración del hecho violento sobre una víctima ya diferenciada, en cuyo sacrificio la sociedad castiga el mal, ordena el caos primigenio y construye un sentido para la violencia. En los mitos, "una versión especial de los acontecimientos acaba por imponerse; pierde su carácter polémico para convertirse en la verdad del mito, en el propio mito. La fijación mítica debe definirse como un fenómeno de unanimidad. Allí donde dos, tres, mil acusaciones simétricas e invertidas se cruzaban, predomina una sola de ellas"²¹. La indiferenciación y confusión originarias se superan en una violencia "positiva".

A través del rito sacrificial, las culturas ponen en orden el mundo y lo organizan²². Después los relatos míticos y religiosos autorizan y difunden esa construcción de sentido a través de modelos narrativos en los que la violencia posee ya un significado y una interpretación ritual. En este sentido, cabe asociar, como hace también Walter Burkert, el sacrificio religioso, el rito y el mito con formas de comportamiento violento basadas -según deduce de sus investigaciones- en condicionantes biológicos y que, a través de estos mecanismos, se traducen a la cultura y sirven, a través de su narración, a la comunicación cultural. Para Burkert la conmoción que provoca la violencia, y en particular la muerte violenta, con la constatación de haber derramado sangre, lleva al intento de librarse de esa responsabilidad a través del rituales que sacralizan la culpa²³.

21 *Ibid.* Como explica Girard, por la *crisis sacrificial* la violencia de todos se personifica en un solo individuo y se convierte en violencia de todos contra uno. El proceso es para Girard inequívocamente religioso.

22 Como señala Rodrigo, toda cultura implica la construcción de un orden y, por tanto, de un sentido. RODRIGO, Miquel, "La narrativització de la violència", *art. cit.*, p. 18.

23 BURKERT, Walter, *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1983. Burkert asocia el origen del sacrificio en la religión griega a los rituales cazadores de otras culturas. Los pueblos siberianos, por ejemplo, también ofrecen los huesos de los animales cazados a los seres superiores para así contribuir a la resurrección de la presa y minimizar el efecto de la muerte. Burkert deduce que este origen explica el sacrificio religioso. Sobre la explicación del origen de la violencia en las teorías de Girard, Smith y Burkert, y la diferente relación que estos autores establecen entre religión y cultura, vid. HAMERTON-KELLY, Robert G. (ed.), *Violent Origins: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*, Stanford University

Los mecanismos sacrificiales que exige esa ritualización han acompañado las culturas durante milenios y, aunque transformados, siguen estando presentes en nuestra sociedad con idénticas motivaciones originales: la base de todo gesto violento es “hemos de destruir a otros para no destruirnos a nosotros mismos”. En esta idea se concentra la legitimación de la violencia que se hace a través de los discursos culturales, especialmente del literario, como ha estudiado por ejemplo Antonia Petro para la comedia española áurea²⁴. De hecho, toda la historia de la violencia en la literatura podría explicarse desde este modelo ensayado en la narración mítica. Así, René Girard aplicó sus teorías a Stendhal, Proust o Dostoyevski postulando a través de sus obras que la violencia es innata a la condición humana y la cultura no ha encontrado otra solución que la ritualización y la interpretación sacrificial: la violencia se impone cuando el ser humano cae fuera de la legalidad, de lo civilizado o del orden moral y religioso; su función represora la convierte en sagrada, legal o legítima, aplicada por el grupo sobre una víctima. Para Girard no hay ninguna forma de violencia que no pueda ser descrita en términos de sacrificio y en relación con funciones religiosas²⁵.

Más lejos llega Judith Arias en su estudio sobre *El Burlador de Sevilla*, al que aplica las teorías de Girard. Según Arias, la sociedad inventa dioses violentos con que justificar la violencia de grupo, de tal manera que la violencia es el corazón y el alma secreta de lo sagrado, incluso su origen y su razón de ser: lo sagrado nace de la necesidad humana de justificar los instintos agresivos. Puesto que la violencia no puede ser humanizada sin ese elemento, lo sagrado convierte, gracias a la maquinaria del ritual, los actos violentos en un noble sacrificio. Al tiempo lo sagrado está unido a lo político y por tanto a la autoridad, que ejerce la violencia y la controla al detentar las formas legítimas del sacrificio²⁶. El poder que se repartieron los dioses para controlar el caos fue después asumido por el Estado, que instala un nuevo orden sacrificial. En términos de Thomas Hobbes, el Estado organiza a los

Press, 1987.

24 PETRO DEL BARRIO, Antonia, *La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pp. 11 y 14.

25 Algunos de los más interesantes ensayos se recogen en GIRARD, *Mimesis and Theory*, op. cit. Vid. el análisis de PALAVER, Wolfgang y BORRUD, Gabriel, “Violence and Religion: Walter Burkert and René Girard in Comparison”, *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, 17, (2010), pp. 121-137.

26 ARIAS, Judith H., “Doubles in Hell: *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*”, *Hispanic Review* 58, (1990), pp. 361-377; p. 375.

individuos a través de la violencia, al prescribir situaciones y ejercitar la agresión legítima.

Este primer paso por la narración mítica pone las premisas de nuestro repaso ulterior y nos obliga a contemplar la tradición literaria de la violencia en términos de relato moral y relato de poder. Relato moral porque toda cultura, como hemos visto, implica la construcción de un orden moral y lo que llamamos violencia está siempre asociado a la ruptura de ese orden o a su consolidación. Por otra parte dicho orden lo impone un poder, visible o invisible, que pone todo su empeño en mantenerlo y que dirige su violencia contra aquellos que considera más peligrosos. Para Kohut, el problema de la violencia está ligado al del poder, hasta tal punto que es imposible hablar de poder sin incluir la violencia, y hablar de ésta implica a aquél. La amenaza de la violencia produce miedo y crea inmediatamente una situación jerárquica que, si de un lado induce a la obediencia cívica, de otro mantiene una constante relación de inestabilidad entre dominador y dominado²⁷.

EL ORDEN ÉPICO.

El orden creado tras la diferenciación en el caos y la ritualización del sacrificio logra, según decíamos, concentrar la violencia y también organizar un reparto moral entre los defensores y los culpables, sobre quienes se ejercerá el castigo. Puesto que los relatos que contribuyan a la diferenciación pretenden servir a la configuración de un orden, su misión principal es crear una identidad para unos y otros. Los defensores están siempre identificados con el punto de vista de la narración, y por supuesto con el *nosotros* que se quiere distinguir de los *otros*, el enemigo peligroso con el que sólo cabe un enfrentamiento violento pero sancionado y autorizado por la moral y el poder.

Todas las culturas comienzan su historia configurando a través de las narraciones su identidad social en este esquema dual: el héroe o los héroes benéficos y virtuosos que representan el *nosotros*, se enfrentan al enemigo, al *otro*. Estos primeros relatos que continúan al mito suelen ser épicos, como lo es el primer poema de la tradición occidental, la *Iliada*. Corresponden a sociedades guerreras en las que la violencia se

27 KOHUT, “Política, violencia y literatura”, *art. cit.*, p. 196. Para André Corten (“Effets de violence et imaginaires politiques...”, *art. cit.*), la violencia es siempre “un privilegiado instrumento al servicio del poder”. Hannah Arendt ha sido una de las voces que con más agudeza ha estudiado las relaciones entre violencia y poder en el mundo contemporáneo. Vid. ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005 [1970].

asume como fuerza instauradora del orden y de la diferenciación identitaria. Así sucede incluso en las sociedades primitivas, de la que puede servir de ejemplo la de los indios shuar (también llamados jíbaros), pueblo guerrero conocido por sus reducciones de cabezas y que habita entre los ríos amazónicos Pastaza y Paute. Los shuar inauguran el día con una alocución larga y patética en la que el padre de familia, que es soberano absoluto, recuerda a sus antecesores; recuerda sus muertes a manos de los enemigos, hace una lista de estos, de cómo mataron a sus bisabuelos y quemaron la casa de tal tatarabuelo y hace treinta años injuriaron a otro pariente, y concluye:

yo tengo hijos para que me venguen; éste es su más sagrado deber. Benditos los que lo hagan porque nunca les faltará nada; malditos los cobardes que no vivan para matar a nuestros enemigos: que jamás encuentren descanso y sus cabezas sean trofeos para sus vencedores...²⁸

El recuerdo de las muertes es el alimento de la épica. Sus cantos funcionan como una especie de "manual del guerrero" que confirma en todas sus recitaciones un orden social, bélico y jerárquico, que no pone en entredicho el uso de la violencia para sostenerse frente al enemigo. La condición básica de estos relatos es un punto de vista absoluto, sin perspectiva, lo que implica con frecuencia que el enemigo se presente con todos los rasgos de la Otredad: se le confiera una identidad "distinta", ajena, incluso cuando históricamente no lo es tanto. Ello corresponde a una visión ajena aún al concepto de cultura. Así, entre los jíbaros la palabra *cultura* no tiene equivalente, como no lo suele tener en la mayoría de las lenguas orales de estos pueblos que estudian los etnólogos. Ello no implica que estas sociedades no tengan cultura, sino que no se plantean la cuestión de si la poseen, pues ello implicaría admitir la contraria, la de los "otros". Al reconocer que somos resultado de una cultura, aceptamos un primer paso hacia la tolerancia y el relativismo, con lo que ello implica de observar las propias reglas como susceptibles de comparación y de reflexión, y por tanto, de poner en entredicho las formas punitivas y el ejercicio de la violencia para aquellos que no se someten a esa reglamentación.

²⁸ "La venganza jíbara", *América indígena* (Revista del Instituto Indigenista Interamericano), 5-6, (1966), p. 47 y vol. 34, (1974), n° 3-4, p. 733. TOSCANO, Giuseppe, *Río amargo: vida del P. Angel Rouby entre los Shuar*, Quito, Editorial Abya Yala, 1999, p. 79. Vid. también PEÑAHERRERA DE COSTALES, Piedad, COSTALES SAMANIEGO, Alfredo, *Historia de la nación shuar I*, Quito, Editorial Abya Yala, 2006, p. 153.

Tampoco entre las tribus germánicas invasoras se plantea el hecho cultural. Sus formas literarias fueron los cantares heroicos de temática guerrera que solían entonarse al entrar en batalla con el enemigo, o que se recitaban para formar a los jóvenes en los valores de la guerra. Este tipo de poesía, que fue adquiriendo su hechura genérica durante las migraciones de los bárbaros (siglos IV al VII) tiene como uno de sus elementos principales la venganza de sangre relacionada con el hado: se impone al héroe un destino terrible que culmina en dicha venganza. De esta manera la violencia negativa se concentra en un acto vengativo, pues en aquel orden de las sociedades guerreras, ni la batalla ni las formas de acometerla constituyen necesariamente ejercicios de violencia así explicitados en los textos, sino que ésta se manifiesta en la traición o en las imágenes de la derrota. Las narraciones que hacen referencia a la etiología de la violencia se preocupan sobre todo de explicar por qué ha pasado lo que se narra, pero aquellas que pretenden justificar la violencia (como ocurre en el caso de la épica) suelen poner el acento en aquello que se consigue a través del acto violento²⁹, esto es: en la victoria militar, la solución del conflicto bélico, el justo castigo de los enemigos, el triunfo de las aspiraciones del héroe, el restablecimiento de la justicia...

Para que el mensaje de la violencia cumpla su cometido publicitario y de confirmación identitaria, es necesario caracterizar negativamente al enemigo e insistir en su condición foránea, intrusa o exótica. Así, por ejemplo, en el *Cantar de Roldán* el enemigo es el moro, cuando los adversarios históricos que se enfrentaron a las tropas de Carlomagno en Roncesvalles fueron los vascones. Aquella emboscada sufrida por la columna carolingia en el desfiladero de Valcarlos y que pretendía vengar el saqueo de la ciudad de Pamplona en el 778, se reinventa tres siglos más tarde. La distancia temporal permite la transformación de los hechos: Roldán, conde de la Marca de Bretaña, pasa ahora por ser el sobrino del viejo emperador Carlomagno y la escaramuza de los vascones contra la retaguardia de su ejército un ataque de 400.000 sarracenos, que sólo pueden derrotar a Roldán y a los Doce Pares de Francia debido a la traición del pérfido Ganelón, pieza clave de la venganza, cuya crudelísima muerte habrá de servir como más significativa imagen de la violencia en la obra (por otra parte cuajada de escenas bélicas y sangui-narias, de espadas que hienden hasta el hueso y sesos que se derraman sobre la hierba). Toda ella trata de caracterizar con fuertes rasgos negativos a los enemigos, creando un clima de cruzada.

²⁹ RODRIGO, "La narrativització de la violència", *art. cit.*, pp. 15-20.

La geografía de la *Chanson* es fantástica; sus personajes son a menudo imaginarios y monstruosos, como los paganos de Micenas, de cabeza enorme y cerdosos cual jabalíes. La acción de estos fantasmas es también imposible. El sonido de la trompa de Roldán se oye a treinta leguas; Turpin, con cuatro lanzadas en el cuerpo, o Roldán, con la cabeza hendida y los sesos que le brotan por los oídos, obran y combaten como sanos. Los ejércitos son enormes, de 360.000 y de 450.000 caballeros. Cinco franceses matan a 4.000 sarracenos³⁰.

Los moros de la *Chanson* adoran raros ídolos y tienen nombres diabólicos, como Esperveris, Escremiz, Falsaron; sus cabezas son gigantes y sus rasgos los emparentan con los animales. Con su derrota final, cuando Carlomagno vuelve a vengar a sus hombres, se cumple la primera parte del triunfo franco; la segunda cobra la forma sacrificial en la muerte por descuartizamiento de Ganelón, cuando ya se ha ahorcado antes a treinta de sus parientes en el árbol maldito. En la tirada CCLXXXIX se narra cómo, tras el juicio de Dios que le declara culpable, todos los caballeros están de acuerdo en que Ganelón debe perecer en medio de terrible angustia; con esa voluntad se decide su ejecución:

Hacen traer allí hasta cuatro corceles,
Y a ellos es atado por manos y por pies.
Son los cuatro caballos muy fogosos y raudos
Y un hombre a cada uno lo lleva hacia un lugar: [...]
Ganelón ha llegado a su gran perdición:
Los nervios de su cuerpo le están tirando mucho
Y sus miembros se van desgarrando del cuerpo:
Sobre la verde hierba se esparce sangre clara³¹.

Cruzada, traición y venganza son los motivos fundamentales de la épica y en los que se concentra la violencia. En el caso de la cruzada estamos ante la fórmula básica de la batalla identitaria; en la traición y venganza -recuérdese también el *Cantar de los Nibelungos*³²- se impone el orden sacrificial por el que los pecados sociales se concentran sobre la víctima, que ha renunciado a la identidad del grupo positivo y asume la condición de la maldad.

30 CEJADOR Y FRAUCA, Julio, "Época del siglo XII", en *Historia de la lengua y literatura castellana (desde los orígenes hasta Carlos V)*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920, p. 170.

31 *Cantar de Roldán*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 190-1.

32 En el *Cantar de los Nibelungos* la traición es también el tema fundamental: Hagen traiciona a Sigfrido y le da muerte alevosamente. La segunda parte es la venganza de Grimilda por esa traición, que se sirve a su vez de traiciones y engaños para matar a sus hermanos borgoñeses y dar muerte a Hagen con la espada de Sigfrido.

Los primeros poemas épicos castellanos desarrollan ambos argumentos: la venganza es también el motivo del más temprano que se conoce, el de *Los siete infantes de Lara (o de Salas)*, del que no poseemos la versión primitiva (compuesta en torno al año 1000). Datos diversos en crónicas (sobre todo la *Primera Crónica General* de 1344) y romances posteriores permitieron a Menéndez Pidal reconstruir unos quinientos versos en los que puede seguirse la terrible venganza del héroe. Ruy Velázquez mata a traición y corta las cabezas de los siete hermanos para castigar la injuria que uno de los infantes hizo a su mujer, doña Lambra, enamorada de él.

El *Cantar de Fernán González* sobrevivió en la *Crónica Najarense* y en una refundición en cuaderna vía de 1250; su héroe -primer conde de Castilla- ayudó al rey de León contra los moros y cobró con sus hazañas mucha fama en romances posteriores. En el *Cantar* que gesta su primera imagen literaria, "el eje central -que marcará el desarrollo del poema- será, sin duda alguna, el sentimiento patriótico de cruzada y, por otra, la demonización total y absoluta del otro"³³. La lucha de Castilla contra los moros "se concibe dentro de la perspectiva histórica cristiana, en la cual la historia humana sigue el plan divino, y se explica en términos de pecado y redención". De un lado, el pecado del rey Rodrigo es castigado con la entrada de los moros; de otro la figura del *otro* se construye sobre una serie de prejuicios cuya imaginería nada tiene que ver con la realidad y que asocia al moro con conductas y actividades consideradas diabólicas:

91 Quiero vos dezir cosa que fizo retraer:
prendien a los cristianos, mandavan los cozer,
fazian semejante que los ivan comer
por tal que les podiessen mayor miedo meter.
92 Tenian otros presos, dexavan los foir
por que veien las penas a los otros sofrir,
avian por do ivan las nuevas a dezir
[...]
Dezian e afirmavan que los vieran cozer,
cozian e asavan omnes pora comer;
quantos que lo oian ivan se a perder,
non sabien, con grand miedo, adonde se asconder³⁴.

33 NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena, "El «otro» como ser diabólico: *Poema de mio Cid y Poema de Fernán González*", en Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-otro-como-ser-diablico---poema-de-mio-cid-y-poema-de-fernán-gonzález-0/html/> Vid. también BAILLEY, Matthew, "El diablo como protagonista en el *Poema de Fernán González*: un concepto clerical de la historia", *Olifant*, XX, nº 1-4, (1995-1996 [1999]), pp. 171-189.

34 *Poema de Fernán González*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1998.

Los moros asumen los rasgos mágicos y misteriosos que la tradición atribuía al diablo; sus acciones -el canibalismo en el caso de estos versos- son en consecuencia equiparadas con las que supuestamente se realizan en el infierno con los pecadores. La cruzada justifica así toda violencia contra el mal.

La más importante epopeya castellana, el Cantar de Mío Cid, se nutre también de imágenes bélicas y violentas, como en las expresivas imágenes de los versos 2404-6:

	<i>Sácanlos de las tiendas,</i>	<i>cáenlos en alcaz,</i>
	<i>tanto braço con loriga</i>	<i>veriedes caer apart,</i>
2405	<i>tantas cabeças con yelmos</i>	<i>que por el campo caen,</i>
	<i>Cavallos sin dueños</i>	<i>salir a todas partes.</i>

Sin embargo, los brazos mutilados y las cabezas cortadas que, aún con el yelmo puesto, van cayendo mientras los caballos corren desparvoridos por el campo de batalla, no eran para el auditorio medieval motivo de horror, "sino uno más de los componentes del estilo épico. Se trata del triunfo del héroe y los suyos, y este triunfo había de ser convenientemente sanguinario. El parangón más cercano para un lector actual podrían ser las explosiones de vehículos y los cuerpos volatilizados en determinadas películas que hacen apología de la violencia"³⁵.

No es, pues, en la guerra donde el receptor del Cantar de Mío Cid vivió la violencia del poema, ni tampoco, como en los anteriormente descritos, en la venganza personal, pues el autor presta a su héroe una caracterización que, como la crítica ha significado en los últimos años, lo distingue de sus predecesores y demuestra interés por separarse de un género que ya está en declive y agotando sus fórmulas³⁶. El Cid, frente a la cruel sed de venganza que conducía a los más atroces resultados, tiene un nuevo talante que le distingue de la violencia ciega: busca reparación en la justicia y acata las decisiones del rey. Por otra parte, en el poema cidiano no hay voluntad o idea de cruzada como tal, de lo que es muestra que el musulmán sea considerado más un contendiente militar que como adversario infiel propiamente dicho³⁷. Los moros

no son enemigos ocasionales y lejanos como en la *Chanson de Roland*, sino gente que queda cerca, asomándose por la frontera

35 MONTANER, Alberto, *Cantar de Mío Cid*, Barcelona, Crítica, 2007, p. 199.

36 RICO, Francisco, "Estudio preliminar" a la ed. del *Cantar de Mío Cid* de A. Montaner, Barcelona, Crítica, 1993, p. XL.

37 Prólogo de Colin SMITH a su edición del *Poema de mío Cid*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 77-78.

desde sus dominios sobre el suelo de España, en donde se hallan viviendo desde hace siglos³⁸.

De ahí por ejemplo que, tras la entrada en Alcocer, el héroe decida no castigar aún con más dureza a los supervivientes, sino utilizarlos para sus fines personales, en un rasgo de pragmatismo impropio de los héroes anteriores, pero que tampoco cabe interpretar como benevolencia. Ciertamente, "la crueldad es común para todos: si el Cid perdona la vida de algunos [...] es por razones prácticas militares, que nada tienen que ver con la bondad o magnanimidad que se le ha atribuido"³⁹.

	<i>¡Oíd a mí, Álbar Fánhez</i>	<i>e todos los caballeros:</i>
	<i>en este castiello</i>	<i>grand aver avemos preso,</i>
	<i>los moros yazen muertos,</i>	<i>de bivos pocos veo;</i>
620	<i>que los descabecemos</i>	<i>nada non ganaremos,</i>
	<i>cojámoslos de dentro,</i>	<i>ca el señorío tenemos,</i>
	<i>posaremos en sus casas</i>	<i>e d'ellos nos serviremos⁴⁰.</i>

Como explicó Menéndez Pidal, "el poeta pasó muy por alto el hambre y la crueldad que sufrieron los moros de Valencia durante el asedio, y realzó, en cambio, las lágrimas y las bendiciones con que los moros de Alcocer despiden a su bondadoso vencedor"⁴¹.

Junto a los moros, los judíos son los representantes de la *Otrredad* en esta épica que también los excluye de la sociedad cristiana y feudal⁴². En el caso del *Cantar de Mío Cid* asumen, en los personajes de Raquel y Vidas, una condición cómica en el episodio burlesco del Cantar I, cuando el Cid y los suyos les estafan con alevosía una gran cantidad de dinero. Sin embargo, la acción del héroe no se presenta en ningún caso como reprobable, ni por ella Rodrigo incumple con la virtud de la generosidad y la honestidad que le caracterizan, y ello precisamente por haber sido realizada contra personajes de condición exógena a las reglas sociales: Ruy Díaz hizo lo correcto al engañarles porque los judíos

38 LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Madrid, Castalia, 1982, p. 161.

39 LACARRA, M^a Eugenia, *El Poema de Mío Cid. Realidad histórica e ideológica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, p. 195. Vid. HERNANDO, Julio F., *Poesía y violencia. Representaciones de la agresión en el 'Poema de Mío Cid'*, Palencia, Cálamo, 2009.

40 *Cantar de Mío Cid*, ed. de A. Montaner, Barcelona, Crítica, 1993, p. 139. Todas las referencias al poema remitirán a esta edición.

41 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *En torno al "Poema del Cid"*, Barcelona, Edhasa, 1963, p. 50.

42 NÚÑEZ GONZÁLEZ, "El «otro» como ser diabólico: *Poema de mío Cid*", *op. cit.*

son criaturas miserables⁴³. El delito contra ellos está justificado y no se presenta con rasgos violentos, a diferencia del episodio que sufren después sus propias hijas en la afrenta de Corpes del cantar tercero. Como señala Wertheimer, sexualidad, religión y poder son los tres principales campos de acción en los que se manifiesta en la tradición literaria el comportamiento violento, más que en relación con los aspectos materiales o económicos, cuya conexión con la violencia está siempre encubierta y se intenta enmascarar, a pesar de su obvia importancia⁴⁴.

En el *Cantar* los personajes que realizan o dan pie a las acciones de violencia son los traidores: Bellido Dolfos y sobre todo los infantes de Carrión, antagonistas de todo el cantar tercero y representación del antihéroe. Son despreciables en su cobardía, su avaricia y sobre todo por su crimen sexual: la violación a que someten a las niñas, amarrándolas a los árboles y azotándolas hasta bañarlas en sangre, abandonadas finalmente a merced de las fieras y las aves para que las despedacen:

- 2720 Allí les tuellen los mantos e los pelliçones,
páranlas en cuerpos e en camisas e en ciclatones.
Espuelas tienen calçadas los malos traidores,
en mano prenden las cinchas fuertes e duradores.
[...]
- 2735 Lo que ruegan las dueñas non les ha ningún pro,
essora les conpieçan a dar los ifantes de Carrión,
con las cinchas corredizas májanlas tan sin sabor,
con las espuelas agudas don ellas an mal sabor;
rompién las camisas e las carnes a ellas amas a dós.
Linpia salíe la sangre sobre los ciclatones,
- 2740 ya lo sienten ellas en los sos coraçones.
¡Cuál ventura seríe ésta, sí ploguiesse al Criador,
que assomasse essora el Cid Campeador!
Tanto las majaron que sin cosimente son,
sangrientas an las camisas e todos los ciclatones.
- 2745 Cansados son de ferir ellos amos a dos
ensayándos' amos cuál dará mejores colpes.
Ya non pueden hablar don Elvira e doña Sol,
por muertas las dexaron en el robredo de Corpes.
Leváronles los mantos e las pieles armiñas,
- 2750 mas déxanlas marridas en briales e en camisas
e a las aves del monte e a las bestias de la fiera guisa.

43 *Ibíd.* Vid. también AIZENBERG, Edna, "Raquel y Vidas: Myth, Stereotype, Humor", *Hispania*, 63, n° 3, (1980), pp. 478-486.

44 WERTHEIMER, *Ästhetik der Gewalt*, *op. cit.*, p. 12.

Episodio de tan cruel violencia, presentado con tanta truculencia en los detalles, y además ajeno a la historia real cotidiana (todo él corresponde a una intriga "que en términos modernos podría calificarse de novelesca"⁴⁵), tiene evidentemente una función fundamental en el diseño moral de la obra y en su intención. Ya resulta singular que la obra no concluya con el que hubiera sido típico final heroico, la conquista de Valencia, sino en un conflicto privado y familiar en el que se concentra el episodio violento por excelencia y por tanto su motivación última. Según Francisco Rico ha explicado, esto se debe a que el autor no quiere dibujarnos un guerrero mítico, sino a Rodrigo Díaz de Vivar, un hombre grande, pero hecho de material humano; por ello le interesa en distintas ocasiones reflejar la vida privada del héroe, más que sus victorias militares. También por esta razón la medida se presenta como su cualidad más característica, frente a los rasgos sublimes con que la epopeya tradicional viste a sus héroes: en contraste con aquellos semi-dioses, el Cid, escrito en época posterior, trata de mostrar un mundo de sentimientos humanos e íntimos, más cercano a sus oyentes. El autor del *Cantar* pretende "componer una epopeya nueva, mudar audazmente los patrones usuales de la épica"⁴⁶.

Pero tampoco en este caso cabe olvidar otros ingredientes relativos al entorno social y guerrero que explican en medida importante el episodio de Corpes y la crueldad con que los infantes tratan a las hijas del Cid. Y es que, como estudió Alberto Montaner, el poema es un "canto de frontera" que, sobre todo en su segunda y tercera parte, presenta el conflicto social que se vivía en la zona de la Extremadura del Duero, en torno a Soria, en los años de composición de la obra. Entonces los "ricos omnes" -de los que son representantes los infantes de Carrión-, que poseen "villas" y "heredades", es decir, la alta nobleza que habita el norte del Duero y que cerca del rey monopoliza el poder, encuentra oposición en los verdaderos luchadores de la cruzada contra los moros, los que llevaban una vida de acción y guerra continua, los hombres de frontera que buscaban su prestigio con las armas y que despreciaban y eran despreciados por los grandes cortesanos, mientras el rey no siempre les reconocía su valor en las tareas de reconquista. El *Cantar de Mio Cid*, explica Montaner, debe leerse en relación con las concretas aspiraciones de un sector social⁴⁷. Y son estas aspiraciones las que a su

45 MONTANER, *Cantar de Mio Cid*, *op. cit.*, p. 14.

46 RICO, "Estudio preliminar", *op. cit.*, pp. XIII-XVIII y XXXVII-XL.

47 MONTANER, "El poema épico y su contexto", introducción a su ed. del *Cantar de Mio Cid*, *op. cit.*, pp. 20-21.

vez revelan el papel de la violencia en la obra, en la que de nuevo se distinguen malos y buenos, héroes y villanos, en un enfrentamiento objetivo y sin perspectiva, pero con una función reivindicativa, social y mora. Concluyendo, la épica corresponde a una visión del mundo que entendía la violencia en términos ajenos a nuestra modernidad. De la misma manera, sus héroes encarnan el orden y el bien, perfectamente definidos, por eso son inamovibles; todos, incluso el más moderno Cid, corresponden a esquemas inalterables: su carácter y su vida interior no se desarrollan, no cambian; lo único que varía es su fortuna, las circunstancias exteriores. La presencia obsesiva de la traición en sus tramas demuestra esa misma perspectiva absoluta, que no admite fisuras ni réplicas, que no admite matices ni dobleces. El enemigo, con la misma rigidez, es el representante del desorden, de la *Ovredad*, es demoníaco, cruel y monstruoso.

La épica, como explica Bajtin, enarbola como estandarte un único punto de vista, unos valores hegemónicos y no cuestionados jamás desde los que se impone una visión moral, un orden rígido que no pone en duda la violencia, pues esta pertenece al poder que justamente la ejerce. Los cantares de gesta asumen la violencia sin plantearse que pueda no existir, ni que sea gratuita. La suya es una violencia con sentido, que acompaña a un pueblo en su dominio y pertenece al poder necesario y a la justicia moral. No se entiende como gesto violento el defender esa moral, aunque los castigos nos lo parezcan a los lectores contemporáneos.

De manera similar, en los cuentos tradicionales -también, como la épica, de condición oral y cuya gestación folclórica fue muy anterior a su recopilación escrita-, la rigidez en la separación de personajes benévolos y malvados es absoluta. Su función es, igual que en la epopeya, encarnar los valores sociales y demostrar el poder de la violencia como fuerza de represión, dominio o castigo. Esa moral que se codifica y difunde a través de obras literarias, asume unas formas de violencia a veces brutales a nuestra sensibilidad, pero que servían al niño para prepararle para un mundo al que pertenece⁴⁸. El mundo infantil corresponde a ese estadio narrativo anterior al relativismo novelesco, en el que la educación se impone por el castigo y los niños se sienten recon-

48 Las situaciones de violencia llegan a veces a ser macabras: padres que abandonan a sus hijos en medio del bosque para que se los coman las fieras, ogros que devoran niños -como aquel que por error acaba comiéndose a sus propias hijas-, brujas que preparan sopas con huesos infantiles, cabezas cortadas, castigos corporales, mutilaciones e incluso pederastía: recuérdese que el padre de Piel de Asno pretende casarse con su hija aún niña. Su sentido lo ha explicado Bruno BETTELHEIM en el ya clásico *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 2007.

fortados al separar radicalmente el bien del mal, premiado el primero, castigado con tremenda violencia el segundo. Aquel sistema de poder absoluto no implicaba violencia, sino justicia y orden.

EL DESORDEN DE LA NOVELA

La rigidez de la épica y sus héroes encuentra su fin en la novela. Al iniciarse la Edad Moderna y mientras el teatro mantenía la tradición sacrificial de la tragedia griega⁴⁹, la narrativa inicia un proceso de perspectivismo mucho más complejo -del que el *Quijote*, primera novela moderna, es, por excelencia, el título mayor.

Desde el inicio de las aventuras del hidalgo manchego la violencia demuestra no corresponder ya al orden épico que con tanta claridad separaba y limitaba todas las cosas. En su primera salida, aún sin Sancho, el caballero encuentra en el bosque un labrador que está azotando a un muchacho medio desnudo, criado suyo, que se queja y pide perdón entre gemidos. Interviene don Quijote a favor del chico, haciendo prometer a ambos la reconciliación, según un sistema de justicia que ha aprendido -como todo lo suyo- en los libros de caballería:

—Bien está todo eso —replicó don Quijote—, pero quédense los zapatos y las sangrías por los azotes que sin culpa le habéis dado, que, si él rompió el cuero de los zapatos que vos pagastes, vos le habéis roto el de su cuerpo, y si le sacó el barbero sangre estando enfermo, vos en sanidad se la habéis sacado; así que por esta parte no os debe nada. [...] Y si queréis saber quién os manda esto, para quedar con más veras obligado a cumplirlo, sabed que yo soy el valeroso don Quijote de la Mancha, el desfacedor de agravios y sinrazones, y a Dios quedad, y no se os parta de las mientes lo prometido y jurado, so pena de la pena pronunciada.

49 En el drama del Siglo de Oro sorprende la presencia constante y absoluta de la violencia (que no queda por debajo de los *Macbeth* o *Ricardo III* de Shakespeare), asociada a códigos sociales. Incluso cuando parece gratuita, se presenta como parte de un ritual sacrificial. Según ha estudiado Antonia Petro, el asesinato por cuestiones de honor, tan característico de sus argumentos, es en realidad un ritual de origen social, un sacrificio llevado a cabo por la colectividad y vinculado a la clásica justificación de la violencia como forma de defensa de la ética o de la verdad. La bibliografía sobre la violencia en el teatro español del Siglo de Oro es abundante. Además del ya citado de Antonia PETRO (*La legitimación de la violencia en la comedia española del siglo XVII*), son particularmente relevantes los trabajos de ARELLANO AYUSO, Ignacio, "Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón", *Anuario Calderoniano*, 2, (2009), pp. 15-49; y de TAYLOR, Scout K., *Honor and Violence in Golden Age Spain*, New Haven-London, Yale University Press, 2008.

Y, en diciendo esto, picó a su Rocinante y en breve espacio se apartó dellos. Siguióle el labrador con los ojos y, cuando vio que había traspuesto del bosque y que ya no parecía, volvióse a su criado Andrés y díjole:

—Venid acá, hijo mío, que os quiero pagar lo que os debo, como aquel desfacedor de agravios me dejó mandado.

[...] Y, asiéndole del brazo, le tornó a atar a la encina, donde le dio tantos azotes, que le dejó por muerto (I, IV)⁵⁰.

En cuanto desaparece de la escena don Quijote sobre Rocinante, el labriego torna, con mayor saña, a su cruel castigo. El episodio es sólo la presentación de lo que encontraremos en todo lo que sigue de la novela: el orden caballeresco no se respeta, las leyes épicas sobre la violencia no resultan aplicables y los modelos de justicia, trasladados a la práctica en el espacio contemporáneo, traen confusos, cuando no perversos resultados. El hombre moderno siente con perplejidad cómo los marcos de referencia morales pierden su conexión con la experiencia. La ética caballeresca está permanentemente puesta en la picota. Y es que Don Quijote no cabalga solo. Junto al caballero, y como voz que debate todos sus puntos de vista, Sancho compendia el deslustre de la épica. Su relación con el amo no es ya la que éste preveía establecer y que corresponde a la organización moral y jerárquica de los viejos mitos. Ahora interviene un nuevo criterio que complica extremadamente la situación y la somete a condiciones materiales: el económico. Sancho pidió ya en el capítulo XX de la Primera Parte un sueldo a su amo (“No creo yo —respondió don Quijote— que jamás los tales escuderos estuvieron a salario, sino a merced” (I, XX) y vuelve a reclamarlo en la tercera salida de la Segunda Parte:

que vuesa merced me señale salario conocido de lo que me ha de dar cada mes el tiempo que le sirviere, y que el tal salario se me pague de su hacienda, que no quiero estar a mercedes, que llegan tarde o mal o nunca (II, VII).

El caballero vuelve a buscar argumentos en los libros, cuyas medidas ya no es posible aplicar a la nueva situación:

Mira, Sancho, yo bien te señalaría salario, si hubiera hallado en alguna de las historias de los caballeros andantes ejemplo que me descubriese y mostrase por algún pequeño resquicio qué es lo que

⁵⁰ Todas las referencias a la obra se harán por la edición del Centro Virtual Cervantes, ed. de Francisco Rico, versión digital de la publicada en Barcelona, Crítica, 1998. Se señalarán entre paréntesis la parte de la obra y los capítulos en los que se incluye cada cita. <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/default.htm>

solían ganar cada mes o cada año; pero yo he leído todas o las más de sus historias y no me acuerdo haber leído que ningún caballero andante haya señalado conocido salario a su escudero (II, VII).

El *Quijote* no tiene un protagonista, sino dos. La dualidad que —según Girard— fue combatida por la narración mitológica, asoma sus equívocos repliegues en las resbaladizas novelas e impone el desconcierto cuando la multiplicación de los puntos de vista hace imposible la objetividad de la épica. Frente a la rigidez del modelo retórico anterior, la magnífica libertad de la novela como género hace posible, también para la ficción, una nueva libertad en la visión del mundo. El perspectivismo rompe con el sentido único y el caos vuelve a instalarse en la realidad, expandiendo la violencia en todas direcciones. Es el caballero el único en no darse cuenta de que su edad ha concluido y aquella épica caballeresca está tan ajada como las armas de sus abuelos, con que viste su intención heroica. De la misma manera que intentó recuperar la vieja celada rota y no pudo⁵¹, no podrá tampoco recomponer el mundo a la medida moral de la épica.

La novela guarda un tipo de violencia distinto al de la épica al poner el acento en la dificultad de relación entre el hombre y el mundo, entre individuo y poder establecido. En el caso del *Quijote*, esta problemática adquiere entidad argumental a través del motivo de la penitencia, que ocupa un lugar central en ambas partes del *Quijote*⁵², tanto la que hace don Quijote en Sierra Morena a imitación de Amadís y de Roldán en la primera parte, como la que, como última consecuencia de aquella, se ve obligado a sufrir Sancho en la segunda parte para desencantar a Dulcinea mediante los azotes. Los ejercicios de la penitencia que, como formas de violencia sacrificial, redimían y santificaban al antiguo héroe, ahora se despojan de todo significado.

La primera de ellas, la quijotesca, carece de motivación, según reconoce el propio caballero, pues Dulcinea no le ha engañado ni ha sido

⁵¹ “lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moño, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limpiólas y aderezólas lo mejor que pudo; pero vio que tenían una gran falta, y era que no tenían celada de encaje, sino morrión simple; mas a esto suplió su industria, porque de cartones hizo un modo de media celada que, encajada con el morrión, hacían una apariencia de celada entera. Es verdad que, para probar si era fuerte y podía estar al riesgo de una cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que había hecho en una semana” (I, I).

⁵² HUTCHINSON, Steven, “Las penitencias de Don Quijote y Sancho Panza”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Jules Whicker, vol. 2, University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998, pp. 292-301. http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_2_037.pdf

esquiva, no ha habido culpa ni es necesario el castigo ni la violencia. Es una representación, un fingimiento, pero que ejecuta provocándose auténtico dolor para cumplir con ritos de autodestrucción; “como se trata de una autopenitencia, sin la intervención o vigilancia de ninguna autoridad, don Quijote puede conferirle su sentido y validez”⁵³. Sin embargo, la mirada de Sancho, único testigo de aquellas violentas locuras y desconocedor de las lecturas quijotescas y sus medidas literarias, demuestra el profundo absurdo del gesto de su señor, a quien hace en un “purgatorio, que parece infierno y no lo es” (I, XXV), como tantas cosas en el *Quijote* parecen una cosa y son otras.

También es absurda la penitencia de Sancho, que, enviado para dar cuenta de aquella primera penitencia de su amo, le hizo creer que Dulcinea había sido transformada por mal encantamiento en una burda aldeana. Enterados los duques de su engañifa, deciden para mayor enredo y chanza hacerle aparecer una noche al mago Merlín, rodeado de disciplinantes que se autoflagelan. Merlín dice que el desencantamiento de la amada quijotesca requiere disciplina de sangre, y Sancho es el penitente designado. La duquesa demanda dureza, pues “menester será que el buen Sancho haga alguna disciplina de abrojos o de las de canelones que se dejen sentir”, e insiste en que los azotes duelan para que la libertad de Dulcinea no se dé por “tan poco precio” (II, XXXVI).

La lógica de la penitencia corresponde en el *Quijote* a un orden fingido; la violencia no se manifiesta como expresión coherente de un código cerrado y perfecto, sino como imposición que no acaba de cobrar sentido, un *parecer ser* que no borra la culpa, un sacrificio absurdo. La modernidad de Cervantes trae una nueva visión moral que corresponde al nuevo individualismo. Hasta entonces, explica Zygmunt Bauman, la ética había sido objeto de reflexión en pocas ocasiones, pues en el tiempo prerrenacentista (que corresponde literariamente a los códigos de la épica)

todas las formas y maneras [...] se consideraban validadas por poderes que ni la mente ni el capricho humanos podrían cuestionar: la vida era el producto de la creación divina y estaba vigilada por la divina providencia; el libre albedrío, si es que existía, sólo podía significar -como insistía San Agustín y la Iglesia repetía una y otra vez- la libertad de elegir el mal sobre el bien, esto es, [...] apartarse del recto modo de vivir, tal como Dios lo había ordenado⁵⁴.

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ BAUMAN, Zygmunt, *Ética posmoderna*, México, siglo XXI, 2005, p. 11.

Sin embargo, con la Edad Moderna, cuando se otorgó a hombres y mujeres el rango de *individuos* y se enfrentó la necesidad de “construirlos”, surgió el problema de la elección, el mismo que se plantea al labrador del primer capítulo quijotesco y del que, sin embargo, el caballero parece ignorante, convencido de que sólo le cabe la actuación que su moral impone. Con la posibilidad de elección también comienza a discutirse el “camino correcto”, antes único y absoluto, que ahora se divide en “razonable desde el punto de vista económico”, “estéticamente agradable”, “moralmente adecuado”⁵⁵. Las acciones no se evalúan en términos absolutos: pueden ser correctas en un sentido, y equivocadas en otro. La modernidad supuso abandonar la unicidad para entrar de lleno en la contradicción.

La última batalla de don Quijote, que lo enfrenta en las playas de Barcelona al caballero de la Blanca Luna, fue, según reza el título del capítulo, “la aventura que más pesadumbre dio a don Quijote de cuantas hasta entonces le habían sucedido” y también un ejemplo de esta ambivalencia de las acciones: el disfrazado bachiller Carrasco había acudido a esta treta con la buena intención de salvar de la locura al hidalgo y devolverlo al orden rural y social que le correspondía. Para ello le exige renunciar, a cambio de su vida, a su ideal más sagrado en un gesto de violencia que se nos hace uno de los más tristes del libro:

dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. Fue luego sobre él y, poniéndole la lanza sobre la visera, le dijo:

—Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

—Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra (II, LXIV).

El triste pasaje de la derrota pone de nuevo en entredicho el sentido del combate, incluso la condición misma del enemigo, que ahora es más literario que real, como lo es el bachiller disfrazado que entra en la broma de los libros caballerescos. La contienda entre ambos ya no distingue a malos y buenos, definitivamente confundidos y casi gemelos, en cuanto el caballero de la Blanca Luna es un trasunto del mismo juego literario al que se entregó primero don Quijote. Y aunque la moral

⁵⁵ *Ibíd.*

no queda nunca anulada, las perspectivas de todos sobre los distintos actos de agresión no coinciden. El castigo, el sacrificio, la penitencia, las formas de explicar la violencia tradicionales, se demuestran ambiguas y, en último término, sin sentido.

El ejemplo quijotesco vale mejor que cualquier otro para observar cómo con la novela surge un tipo de violencia distinto al de la épica. Ahora el enfrentamiento se produce en la relación entre el hombre y el mundo, entre el orden impuesto desde fuera y el que el sujeto asume como propio; o entre la concepción moral subjetiva del individuo, sus ideales de perfección y orden, y ese mundo desordenado en el que nada es lo que parece, o en el que a cada uno le parece una cosa distinta, como distinto les parece a don Quijote y Sancho el famoso baciayelmo:

—Vive Dios, señor Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dice, y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías y de alcanzar reinos e imperios, de dar ínsulas y de hacer otras mercedes y grandezas, como es uso de caballeros andantes, que todo debe de ser cosa de viento y mentira, y todo pastraña, o patraña, o como lo llamaremos. Porque quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga de este error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe de tener güero el juicio? La bacía yo la llevo en el costal, toda abollada, y llévola para aderezarla en mi casa y hacerme la barba en ella, si Dios me diere tanta gracia que algún día me vea con mi mujer y hijos.

—Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste te juro —dijo don Quijote— que tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo. ¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y, así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa (I, XXV).

Como bien ha señalado Kundera en su ensayo sobre *El arte de la novela*, la obra cervantina inaugura un mundo nuevo cuyo desajuste entre la realidad (lo que el mundo es, o parece ser) y los ideales del personaje se presenta en un complejo juego de perspectivas que deja mucho espacio a la duda:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo.

Comprender con Descartes el ego pensante como el fundamento de todo, estar de este modo solo frente al universo, es una actitud que Hegel, con razón, consideró heroica.

Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar, no una única verdad absoluta, sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los egos imaginarios llamados personajes), poseer como única certeza la sabiduría de lo incierto, exige una fuerza igualmente notable⁵⁶.

Es precisamente el perspectivismo y la ambigüedad del punto de vista lo que convierte al *Quijote* en la primera novela moderna, como afirmó Ortega y defendía Lionel Trilling, para quien todas las grandes novelas son variaciones de la obra cervantina⁵⁷. Si en la epopeya los ideales compartidos por toda la sociedad se objetivaban en un héroe con quien todos se identifican y cuyos valores por todos aceptados deben triunfar y consagrarse, el nacimiento de la novela representa, según Hegel, la pérdida y la degradación de aquellos ideales, como resultado de la nueva sociedad fragmentada en clases, sin valores generales o abstractos⁵⁸. La épica, que Hegel relaciona con la escultura, es un género caracterizado por la objetividad -tiene como finalidad lo objetivo, había afirmado A. W. Schlegel-, expresión de una edad heroica y del espíritu nacional: la Biblia de una nación. El mismo Schlegel identificaba la épica con un bajorrelieve que presentara las figuras de perfil, serenas y rígidas⁵⁹. Sin embargo, la novela, "epopeya de la decadencia" en térmi-

56 KUNDERA, Milan, "La desprestigiada herencia de Cervantes", *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994.

57 TRILLING, Lionel, *The Liberal Imagination*, New York, Scribner's, 1976, p. 209. M^a del Carmen Bobes recoge en su estado de la cuestión sobre la novela los debates en torno a los orígenes del género: aunque es difícil concretar cuándo comienza, porque no hay definición que limite el concepto de novela, la mayoría de los críticos aceptan que su nacimiento ocurre en el paso de la Edad Media al Renacimiento, cuando surgen las ciudades y se pasa de sociedad gremial a sociedad industrial. BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1998, p. 62.

58 HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, (III, 3, capítulo 3) Madrid, Akal, 1989, p. 44.

59 VALLES CALATRAVA, José R., *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 41-2.

nos de Hegel, corresponde con el materialismo prosaico e individualista de un mundo que ya no tiene seguridades objetivas y en el que los ideales subjetivos del individuo entran en conflicto con la prosa de la sociedad burguesa.

Según la teoría neohegeliana cada periodo histórico corresponde a una *Weltanschauung* y a una forma artística: el tiempo del género épico corresponde a una ingenuidad de la que el *Quijote* es evolución o superación, para traer con la novela un "antigénero" que se burla de aquel idealismo absoluto a través de la parodia de los libros de caballerías, última manifestación de la épica. Ello es resultado del rechazo de la sociedad moderna a la visión del mundo medieval. Si esta presentaba un retrato idealizado del pasado, poblado de magníficos héroes cuyos saberes y belleza constituían las grandes Ideas que ellos mismos encarnaban, la novela, que deriva de la epopeya y sin embargo la contradice, surge del escepticismo sobre aquellos mitos. Su ironía tiñe la visión del mundo de una mayor complejidad y hace de aquellos héroes que objetivaron el ideal los complejos hombres modernos, "una especie de anfibio que vive en dos mundo contradictorios, entre los cuales la conciencia duda sin cesar", según los presenta Hegel⁶⁰. El corazón de estos personajes problemáticos, como el de Fausto, está dividido y enfrentado a las leyes de un mundo abandonado por Dios y desordenado en su fragmentación.

La violencia del mundo épico es la opuesta a la de la picaresca novelesca. El héroe de aquella la ejercía con justicia; el antihéroe de esta la sufre injustamente y se debate como víctima de un sistema distributivo y materialista que no está confirmado por la moral. La Baja Edad Media y el Renacimiento cultivan dos formas literarias opuestas que corresponden a dos maneras de enfocar el hecho violento: la de los libros de caballerías idealistas y la de las destructivas novelas de pícaros⁶¹. Y ello porque frente a la distancia épica, que instala los argumentos de las gestas en un pasado absoluto y perfecto, cerrado y sin lugar para lo imperfecto, la novela se alimenta de la experiencia, que es personal, cambiante, histórica. En la novela el mundo se revela como

60 HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p. 44. Y en la *Fenomenología del espíritu*, (México, FCE, 1966, p. 128) trata de la conciencia desventurada, que es "la conciencia de sí mismo como la esencia duplicada y solamente contradictoria". Cfr. SANTIÁNEZ-TIÓ, Nil, "El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXI (1995), pp. 179-216; p. 183.

61 ORTEGA Y GASSET, José, "La picardía original de la novela picaresca", en su ensayo *Una primera vista sobre Baroja* (1910), *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, vol. II, pp. 103-125.

proceso en formación, como movimiento constante, susceptible de ser interpretado e interpelado temporalmente. De hecho, la característica fundamental del género novelesco, según Bajtin, es la transformación radical de las coordenadas temporales de la imagen literaria, esto es: el pasado inaccesible y autosuficiente de la epopeya se relativiza y destruye en la novela, que "se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto". La imagen artística adquiere así absoluta actualidad y, más aún, se pone en contacto con procesos de desarrollo en los que también autor y lectores estamos profundamente implicados: "el cambio de orientación temporal y de zona de estructuración de las imágenes, no se manifiesta en ninguna parte de manera tan profunda y esencial como en la reestructuración de la imagen del hombre en la literatura"⁶². Y si al héroe épico no se le pueden pedir cuentas por sus actuaciones violentas, perfectamente definidas y justificadas por un orden sin fisuras, el contradictorio personaje de las novelas se mueve en un terreno moral incierto, en el que, según el punto de vista, puede ser, como el pícaro, víctima social e inmoral al mismo tiempo.

Sin embargo, en el *Quijote*, tanto como en sus contemporáneos renacentistas, la posición del narrador y de su punto de vista moral es todavía perceptible, a pesar de la ironía y las confusiones. Con el pasar de los años y la evolución de la novela, veremos cómo la presencia de esa guía que es la voz narrativa irá adelgazando y escondiéndose conforme el perspectivismo aumenta la fragmentación y la imagen del bien y mal se desdibuje hasta convertir el escenario novelesco en el mismo caos de violencia con que los mitos imaginaban el comienzo de la vida.

LA RAZÓN Y SINRAZÓN DE LA VIOLENCIA: LA CARA OSCURA DEL SIGLO DE LAS LUCES Y LA ALARGADA SOMBRA DE LA SUBVERSIÓN ROMÁNTICA.

Aquel inquietante desorden que enfrentaba las diversas posiciones en el inicial perspectivismo de las primeras novelas vivió un intento de reordenación con el pensamiento ilustrado, que trataría de sustituir las dudas y la ambivalencia por un orden coherente, sin lograr, piensa Bauman, más que aumentar las divisiones, la diversidad y la ambigüedad: "legisladores y pensadores modernos consideraron que la moralidad, más que ser un «rasgo natural» de la vida humana, es algo que necesita

62 BAJTIN, Mijail, "De la prehistoria de la palabra novelesca" y "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico", *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 411-448 y 449-485; las citas corresponden a pp. 472 y 478.

diseñarse e inyectarse a la conducta humana"⁶³. En ese convencimiento intentaron crear una ética unitaria, un código de reglas morales que pudiera enseñarse y obligarse a obedecer, y que quiso difundirse programáticamente a través de las letras, en molde literario.

Sin embargo, el resultado que una lectura actual de la literatura dieciochesca nos muestra, más que la exposición sistemática de esa reorganización, es un debate entre posiciones muy encontradas. Las rígidas jerarquías de valores que legitimaban el uso de la violencia y su sufrimiento heroico se tambalean cuando las categorías de lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo no pueden sostenerse ya y se convierten en motivo de análisis. Un análisis que sólo trajo mayores dudas e inseguridades.

Con la renovación política y filosófica y en relación con la nueva sensibilidad moral y humanitaria, la literatura ilustrada pretendió analizar desde presupuestos racionalistas el problema del mal, ahora observado no como parte natural del orden social, sino con una nueva repugnancia y un distinto terror, claramente manifiesto en los nuevos géneros dramáticos, como el drama burgués (*Emilia Galotti*, 1778), el melodrama, que vive con un victimismo sentimental los dolorosos excesos de la violencia, o la llamada comedia lacrimógena (recuérdese *El delincuente honrado* de Jovellanos, 1774), que se plantean el uso de la violencia institucional y sus márgenes legales. El teatro, que hasta entonces sirviera con fidelidad al orden establecido, siente ahora que el bien y el mal se complican y comienza a poner en entredicho los recursos de la violencia para la defensa del orden.

Pero fue de nuevo en el ámbito de la novela cuando los cambios que vivió la imagen de la violencia se manifestaron con mayor intensidad. Y ello porque la narración se vio afectada con fuerza por el perspectivismo derivado de los viajes ilustrados⁶⁴. La mirada con que el viajero observa desde la distancia su propia realidad obliga a replantear los puntos de vista con los que iniciara su andadura. El descubrimiento de nuevas tierras y culturas, el análisis comparativo con las propias costumbres, contrastando perspectivas, y el afán filosófico con que se buscó fundamentar la búsqueda racional del bien contribuyeron aún más a desestabilizar la fijeza del orden moral. Los viajes de Gulliver resultan así un periplo cargado de escenas de tremenda violencia que demuestran la

63 BAUMAN, *Ética posmoderna*, op. cit., p. 12.

64 Vid. COMELLAS, Mercedes, "Viajes y aprendizaje. Del gran tour dieciochesco al viaje romántico, *Imágenes del mundo: literatura de viajes e ideología*, Universidad de Huelva, 2011, pp. 79-140.

desproporción de las magnitudes y la imposibilidad de trasladar unos órdenes morales a otros espacios. No existe un sistema universal de justicia, ni una fórmula abstracta que se imponga a la experiencia fenomenológica y subjetiva de la realidad.

Desde esa nueva posición antropológica (en la que concluye la filosofía kantiana), la razón demostró no sólo que no podía ordenar, sino que ni tan siquiera era capaz de comprender la violencia. Sin embargo, en la historia de las ideas, en particular a partir de los postulados de la modernidad europea, a menudo se ha contrapuesto "violencia" a "razón":

El metarrelato de la modernidad europea, que prometía la desaparición gradual de la violencia y, con ella, la emancipación de la humanidad a medida que la razón se fuera universalizando, jamás se ha cumplido: más bien las naciones "civilizadas" se han arrogado el monopolio de la razón para legitimar su imposición a los "bárbaros" mediante, cómo no, la violencia⁶⁵.

De hecho, la Escuela de Frankfurt prueba la existencia de una "constancialidad de la violencia con la razón moderna", de manera que aquélla se pone al servicio de ésta para lograr una explotación más eficaz (más "racional") de todo lo existente. Este proceso, sin embargo, se vivió de forma paralela a una tendencia hacia la democratización que contribuyó a multiplicar los puntos de vista en el debate sobre qué es violento. El vínculo entre poder y violencia no se afloja en este proceso, pero sí permite, cada vez en grado mayor, las disensiones y desacuerdos de que los textos literarios son fieles transmisores. El individuo de ese espacio desordenado, de esa escena novelesca abandonada -decía Kundera- por la ley de Dios y de los antiguos héroes, sigue enfrentándose a las reglas del mundo. Sus sentimientos privados empiezan a ser asunto de trascendencia y núcleo argumental de las tramas. El problema es que, frente a esos sentimientos y a menudo en oposición a ellos, la naturaleza social y pública impone sus reglas, que no son sentimentales.

Este cambio de sentimentalidad tiene efectos importantes en la actitud hacia la violencia: se descubre la compasión como un valor, y no como una debilidad. Se exige de forma programática una relación entre moral y política, como vemos en los escritos de Lessing, Diderot o Kant, que defienden posiciones a veces también ambivalentes: Lessing crea una estética de la compasión, pero que tiene la pasión como condición previa, y cuando Kant escribe sobre la paz perpetua, la presenta

65 GIMÉNEZ MICÓ y ZEVALLOS-AGUILAR, "Introducción. ¿Comprender la violencia?", op. cit.

como resultado casual de un gran cambio cultural. Ninguno de estos autores proclamaron nunca un pacifismo como objetivo en sí mismo. Pero sí es cierto que, con una nueva fuerza hasta entonces desconocida, el pensamiento ilustrado exige categorías de actuación moral al servicio de utopías políticas. Precisamente el *Cándido* de Voltaire se burla con sarcasmo del intento de la poética ilustrada de encontrar una armonía y una moral virtuosa, un territorio ideal en la historia de la humanidad. De un lado los nuevos ideales exigen espacio y actuaciones. De otro, el fracaso en la aplicación práctica de aquellos concluye que los sueños de la razón producen monstruos, como reza el primer grabado de la serie goyesca de los *Caprichos*.

Tales contradicciones provocan una progresiva ruptura de la imagen del mundo y una fuerte colisión de posiciones contrarias: es tan dieciochesco el imperativo categórico moral como la inmoralidad absoluta, el cinismo como el idealismo, la crueldad como la compasión, el terror como la sentimentalidad, paradojas consustanciales a un tiempo convulso que imaginó haber logrado la utopía política y concluyó con el escenario del patíbulo en los años del Terror⁶⁶. Según postula Lacan desde el psicoanálisis, el imperativo categórico de Kant y la perversión del marqués de Sade obedecen a un mismo principio: el de la obediencia. La ética del libertino es, en su interpretación, la conclusión complementaria del postulado kantiano sobre la moral como práctica incondicional de la razón⁶⁷. El Siglo de las Luces tuvo una cara oscura que dejó fértiles motivos literarios.

Pues en medio de todas estas contradicciones, la novela va ganando espacio como mejor dominio donde expresarlas. Sus argumentos esbozan una historia caótica de la humanidad que intenta en vano encontrar un sentido a su devenir. El sentido se escabulle en los intersticios de la conciencia privada, territorio que se ha hecho novelesco en la narrativa sentimental inglesa primero, y definitivamente con la *Empfindsamkeit* de *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), el éxito literario de Rousseau de gran difusión por toda Europa. La labilidad de su inquietante subjetivismo, de la que *Julie* es uno de los mejores ejemplos, convirtió la novela en el género denostado por excelencia entre los racionalistas, hasta que Diderot, en su *Elogio de Richardson* (1762), puso al famoso escritor inglés como ejemplo de una nueva sensibilidad y un

66 WERTHEIMER, "Zwischen Sentimentalität und Sadismus: Die Ambivalenz des Empfindsamen Zeitalter", en su *Ästhetik der Gewalt*, op. cit., pp. 191ss.

67 LACAN, Jacques, "Kant con Sade", *Escritos 2*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 745-748. El trabajo, que se redactó para servir de prólogo al volumen tercero de las obras de Sade, fue publicado en la revista *Critique* en abril de 1963.

arte literario -el narrativo- que debía servir mejor que ningún otro a la expresión de aquella.

Y ello precisamente porque Diderot, desde su planteamiento didáctico y moral, concede prioridad a la sensación y la emoción en el arte, razón por la que elogia la literatura patética, con caracteres fuertes y emociones mudables e intensas. Aprecia el que los personajes novelescos pertenezcan a la realidad común, que sus historias traten del mundo que nos rodea y que los argumentos conduzcan a la reflexión moral a través de la emoción. Da la bienvenida a los caracteres contradictorios e impredecibles de las novelas inglesas, mucho más verosímiles que los rígidos e inmutables de la teoría clásica, pues todo lo que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld y Nicole habían puesto en máximas abstractas, Richardson lo llevó a la acción a través de imágenes apasionadas que afectan más hondamente nuestra sentimentalidad y son mucho más susceptibles de impregnar nuestro espíritu⁶⁸.

Esta perspectiva, que deja en las vacilantes manos del conmovido lector -o mejor en su mudadiza conciencia- la lección sentimental, suponía un paso más en la indefinición de la voz narrativa a la que nos referíamos arriba. Sobre todo porque entre esos contradictorios y a veces extraños personajes, cuyos movimientos emocionales tanto interesa estudiar, también se hace atractiva la psicología del malhechor. *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos (1782) es un análisis sentimental de moralidad incierta y al mismo tiempo la expresión paradójica de los opuestos de compasión y crueldad, que conviven en el libro como lo hicieron en la sociedad que éste representa. Y la moral de las novelas del marqués de Sade, a pesar de su conflictivo racionalismo, resulta altamente destructiva y profundamente violenta. Sus antihéroes, protagonistas de las más aberrantes violaciones, intentan justificar sus actos en cínicas disertaciones. En su "Idea sobre las novelas", escrita como introducción a sus relatos *Crímenes de amor* (1800), Sade dijo haber escrito el crimen para provocar horror y aborrecimiento, pero de la violencia extrema de sus libros parece deducirse la lección contraria: Justine, protagonista de la novela del mismo nombre (*Justine o los infortunios de la virtud*, 1791), elige la virtud y a cambio sufre las vejaciones sexuales de varios libertinos; su hermana Juliette (*Historia de Juliette o El vicio ampliamente recompensado*, 1798), elige la amoralidad y llega con su hedonismo al placer y el éxito. La violencia de Sade puede interpretarse como la aberración máxima del racionalismo en cuanto

68 DIDEROT, Denis, *Éloge de Richardson*, en *Oeuvres Esthétiques*, París, Éditions Garnier, 1968, pp. 21-48.

que, como vieron Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica del iluminismo* (1944), en su formalización extrema de la razón cosifica al prójimo.

Este desdibujado espacio moral, en el que el análisis racionalista sobre el mal y la violencia parece no conducir más que a un callejón sin salida, fue preparando la radical respuesta romántica, por la que cualquier orden objetivo fue abolido y la autoridad definitivamente asaltada. En el nuevo reparto de papeles, la figura que hasta ahora representaba el poder jerárquico y el modelo social objetivo (el padre, el rey) es siempre negativa, y el *Einzelgänger*, solitario y sin territorio, desclasado y extraño, se convierte en el paradigma. No se vivió esta inversión sin violencia y, como ocurrió en la historia real en este tiempo de revoluciones y de muerte, también las páginas literarias se tiñeron de sangre. El Romanticismo poético no es tanto sentimental como violento: el mal se hace poderoso y el diablo atractivo. Los héroes -recuérdense aquellos de Espronceda: el pirata, el mendigo, el reo de muerte- subvierten los antiguos modelos y se enfrentan al orden divino. Los antiguos villanos se hacen héroes, y los amantes que rompen las convenciones son los protagonistas. En este sentido el crítico Václav Černý inventó el nombre de *titanismo* para la rebeldía con que el romántico enfrenta declaradamente el orden impuesto por los dioses en la narración mítica:

Los titanes modernos no aspiran a sustituir a los dioses [...] Piensan que sus aspiraciones encuentran su justificación en la razón y el sentimiento moral humano, en nombre de los cuales protestan y se rebelan contra el régimen de hecho, establecido en la Tierra por la Divinidad, régimen que para ellos no es ni racional ni moral, sino que incluso intenta encubrir sus anomalías morales bajo el pretexto de que son ininteligibles por la razón humana⁶⁹.

La poética sentimental del XVIII se había ido orientando hacia la perspectiva de la víctima. Ese victimismo será precisamente marca característica de la literatura romántica, hasta el punto que Tobin Siebers define la poética del Romanticismo como la poética de la víctima: el romántico se siente mártir del mundo que le rodea y por eso hace de la víctima el personaje protagonista. Su nueva lógica reinterpreta en estos términos el universo. Así, como explica Hegel, el público moderno ve en Edipo la lucha por la individualidad, al contrario que los griegos

69 ČERNÝ, Václav, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, Orbis, 1935, p. 17. La traducción es de Robert Marrast en "El estudiante de Salamanca, expresión del titanismo romántico", en *Historia de la literatura española. Siglo XIX. I*, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, p. 474.

clásicos; y ello porque la sensibilidad romántica se identifica con el individuo sufriente y ve en él un deseo individualista de existir.

Pero al identificarse con la víctima allanaron el camino a una poesía del sufrimiento en que el aspirante a artista creía que el dolor y la marginalidad eran los requisitos del genio y del heroísmo. La usurpación del romanticismo y la glorificación de la posición de la víctima definieron su verdad, pero ésta fue una sabiduría fatal, autodevoradora. Generó una forma extraña de masoquismo; no un tipo psicológico, sino un tipo estético o literario que sí tuvo devastadoras implicaciones psicológicas [...]. Al amar la mentira de lo fantástico, los románticos se arriesgaron a convertirla en su verdad, a llevar en ellos mismos las flores del mal y de la enfermedad⁷⁰.

Como consecuencia de esta nueva *Weltanschauung*, la función de la violencia como defensora del orden y castigo del desorden sufre con el cambio de siglo una completa vuelta de tuerca. Si había servido para controlar el sistema social y perseguir a aquel que lo contraviniera por el peligro que entrañaba para la comunidad, ahora que la víctima solitaria y asocial atrae hacia sí el punto de vista, aquella violencia preventiva que ordenaba el mundo y protegía al grupo, se convierte en cruel maltrato y expresión de la injusticia de la sociedad sobre el ser libre que quiere despojarse de sus cadenas. El relato de Hugo *El último día de un condenado a muerte* (1828) se cuenta desde la perspectiva de la víctima, con cierto sadismo de *voyeur*. El lector puede meterse en la piel del reo, vivir su punto de vista y percibir desde ella la violencia.

Al invertirse la perspectiva novelesca, todo el sentido cultural de la violencia se pierde irremisiblemente y el lector, identificado ya con el héroe solitario, la contempla con una nueva repugnancia. Si la objetividad del héroe épico representaba al conjunto social y usaba de la agresividad para protegerla, después el héroe novelesco de la Edad Moderna empezó a experimentar la inseguridad a la hora de hacer de la violencia un instrumento de justicia. Con la víctima romántica como protagonista, el subjetivismo niega la posibilidad de justificar la represión del grupo contra el solitario que contraviene sus normas. Definitivamente, la novela ha triunfado sobre la épica, como reconoce Gil y Carrasco a propósito de los fragmentos del *Pelayo* de Espronceda:

En el estado presente de las ideas y de la sociedad, la epopeya ya es género de difícil cultivo y poco acomodado a la filosofía del sentimiento: opinión de que no distamos, pues que en nuestro entender la única epopeya compatible con el individualismo de las

70 SIEBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, México, F.C.E., 1989, pp. 252-260.

naciones modernas es la novela, tal como la han entendido Walter Scott, Manzoni y algún otro⁷¹.

En el espacio abandonado por la épica, género ya rancio y periclitado, la novela asienta sus derechos -por primera vez consigue que se la considere un arte poético- y se convierte en el género romántico por excelencia, como lo defendieron los teóricos de la edad desde que Schlegel así lo postulase. No hay ninguna otra especie literaria que como ella pueda mostrar el conflicto del hombre moderno y su dolorosa dualidad. Y tampoco ninguna que se acomode a los delirantes desdoblamientos de lo fantástico. La novela se hace espacio de sueños y pesadillas con las que la violencia va entrando en el interior de las mentes: el relato gótico del XVIII se convierte en terrorífico.

De hecho, uno de los asuntos literarios más interesantes en el análisis de la violencia romántica es el del doble. *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso (1814) vuelve sobre el pacto demoníaco con un personaje inquietantemente desdoblado; con el que se inicia una estirpe de monstruos que, a diferencia de otros terroríficos engendros románticos, no ha envejecido⁷², sino que su violencia sólo ha ido ahondándose y expandiéndose. Retomando las tesis de Girard con las que presentábamos la tradición narrativa mítica, se podría decir que si en los mitos se trataba de destruir la indeterminación anulando al doble y sacrificándolo, ahora que este desdoblamiento se reconoce como algo intrínseco a lo humano, la violencia se esparce sin remedio. Desde el Romanticismo el doble se manifiesta con arrogancia, sale de las sombras y se encarna; su cara oscura, su sinrazón, su maldad (que es la que todos alojamos en nuestro interior), se hace protagonista en la literatura fantástica. Si la perspectiva objetiva de la épica -ignorante de la subjetividad- había intentado concentrar la violencia en el Otro, ahora la perspectiva subjetiva del Romanticismo descubre al Otro en el Yo y la violencia se hace intrínseca.

La novela realista hereda el eje de sus conflictos de la inversión que se experimentara en el Romanticismo e incluso la lleva a su grado máximo: sus personajes más representativos son individualistas enfrentados a la sociedad o incómodos en la hechura de sus normas. Su posición sigue siendo con frecuencia la de víctima -teñida muchas

71 GIL Y CARRASCO, Enrique, *Obras completas*, ed. de Jorge Campos, BAE LXXIV, Madrid, Atlas, 1954, p. 492.

72 Baste como ejemplo su éxito más reciente: la película de Darren Aronofsky *Cisne negro* (2011), magnífico testimonio de la absoluta actualidad del argumento y de sus inagotables posibilidades estéticas y filosóficas.

veces de culpa-, sacrificada a la hipócrita convención. La norma, aunque esté avalada por la mayoría, carece de todo prestigio y autoridad moral; su imperativo genera una violencia sobre el sujeto que se interpreta negativamente.

El modelo cultural realista se gesta a partir de la desilusión y la fatiga resultantes del largo proceso revolucionario. Los ideales que habían alimentado los cambios se descubren fracasados y la insatisfacción que ya vivieron los románticos protagonistas de aquella titánica lucha se acentúa considerablemente en los escritores realistas. Puede afirmarse, con Oleza, que “el desengaño se convierte en una fuente de realismo”. Pero al mismo tiempo esa decepcionada mirada pretende dar “respuesta a la demanda de información de la nueva clase en el poder, anhelante de conocer la realidad sobre la que se instala para mejor instrumentalizarla”⁷³.

El realismo literario asumió así la tarea de analizar la nueva sociedad burguesa y retratarla en las novelas. El resultado de la investigación que en ellas se nos presenta es poco ilusionante: la civilización ha creado seres adocenados, sociedades corruptas, teatrales, en las que la mirada del novelista reconoce las trampas del poder, la violencia recóndita y los escondites de la mentira. Agustín Caballero, el personaje de la novela galdosiana *Tormento* (1884), vuelve a Madrid tras duros años de esfuerzos en tierras incivilizadas, en las que prosperó tanto como idealizó la sociedad burguesa a la que retorna, y en la que cree poder dejar atrás la violencia salvaje. Sin embargo, pronto advierte que bajo la apariencia de orden y buenas maneras, la burguesía madrileña es más depravada que las gentes feroces de las tierras de conquista. La conclusión a la que llegan Agustín Caballero -y el propio Realismo- es absolutamente desalentadora: el orden social es una ficción que no puede engañar al observador. Renunciar a aquella mentira implica la ruptura con la moral y la aceptación de la anarquía del individualismo feroz como única ley⁷⁴:

¿No reparas, tonto, que estás haciendo todo lo contrario de lo que pensaste al inaugurar tu vida europea? Recréate, hombre sin mundo, en tu contradicción horrible, y no la llares desafuero sino ley, porque la vida te la impone, y no hacemos nosotros la vida, sino es la vida quien nos hace... Te criaste en la anarquía, y a ella, por

73 OLEZA, Juan, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia, 1984, pp. 5-6.

74 Estamos ante lo que Rodgers llama “the spiritual murder of the only character in the novel who really understood his own nature and made a serious attempt to be true to himself”. RODGERS, Eamonn, “The appearance-reality contrast in Galdós’ *Tormento*”, *Forum for Modern Language Studies*, 6 (1970), pp. 382-398; en particular, p. 398.

sino fatal, tienes que volver. Se acabó el artificio. ¿Qué te importa a ti el orden de las sociedades, la Religión, ni nada de eso? Quisiste ser el más ordenado de los ciudadanos, y fue todo mentira. Quisiste ser ortodoxo; mentirás también, porque no tienes fe. Quisiste tener por esposa a la misma virtud; mentira, mentira, mentira. Sal ahora por el ancho camino de tu instinto, y encomiéndate al Dios libre y grande de las circunstancias. No te fíes de la majestad convencional de los principios y arrodíllate delante del resplandeciente altar de los hechos... Si esto es desatino, que lo sea⁷⁵.

Las reglas de la sociedad son un corsé de violencia que se impone a los personajes. Estos, para huir de aquella coerción a que se sienten sometidos, anhelan volver al estado de caos anterior a cualquier orden, al espacio que imaginan adánico a la manera rousseauiana, como hace Pedro Polo cuando le propone a su amada Tormento la idea "un poco salvaje..." de escapar del orden social:

se me ha venido a las mientes poner tierra, pero mucha tierra, entre mi persona y este país y se me ha ocurrido dar con mis huesos allá en lo último del mundo, en una isla del Asia, o bien en la California o en alguna colonia inglesa... Hay tierras hermosas por allá, tierras que son paraísos, donde todo es inocencia de costumbres y verdadera igualdad; tierras sin historia, chica, donde a nadie se le pregunta lo que piensa; [...] Sueño con romper con todo y marcharme allá [...] ¡He pensado tanto en esto!... ¡he visto tan clara la pequeñez de lo que nos rodea!... Instituciones que nos parecen tan enormes, tan terribles, tan universales, se hacen granos de arena, cuando con el pensamiento rodamos por esta bola y nos vamos a donde ahora está siendo de noche⁷⁶.

Su individualismo recalcitrante le hace aborrecer el papel social que se le impone y que identifica con una máscara represora. La libertad está en arrojarla, y con ella todas las instituciones de orden político, religioso y social. Si Agustín Caballero decide que la única opción posible para no rendirse al humillante sometimiento es la anarquía, la romántica fantasía de Pedro Polo le hace imaginar que lee un periódico que le da la gran noticia: "Gran revolución en España; caída de la Monarquía; abolición del estado eclesiástico oficial"; y en el diario verdadero que le trae su criada Celedonia "se encantaba con la idea de un cataclismo que volviera las cosas del revés. Si él pudiese arrimar el hombro a obra tan grande, ¡con qué gusto lo haría!"⁷⁷. El individuo que siente la violen-

75 PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento*, Madrid, Alianza, 1968, p. 249.

76 *Ibid.*, p. 102.

77 *Ibid.*, p. 111.

cia social sometiéndole, reacciona con sueños de revolución y violencia con que hacer frente a su despótico dominador.

El Realismo, y Galdós entre sus representantes, compartieron con sus personajes esa desilusión radical. Si en el programa de sus "Observaciones sobre la novela española contemporánea" de 1870 se propone hacer un estudio de la vida social, en su discurso de ingreso en la Real Academia de 1897 ("La sociedad presente como materia novelable") parece reconocer como única materia novelesca la vida individual por la progresiva "disgregación y enajenación de los individuos que habría de abocar a distintas formas de ruptura social"⁷⁸. El proyecto colectivo no tenía posibilidades, y el perspectivismo que la novela realista había convertido en resorte clave de sus técnicas narrativas se desarrolla para mostrar todo el fantástico repertorio de inseguridades, de confusiones, de sospechas. El manejo de las plurales perspectivas, de los diferentes puntos de vista se configura así como uno de los más poderosos recursos para expresar la desorientación moral con que concluye el tiempo del Positivismo. Cualquier posibilidad de justificar el orden establecido y su imposición por la violencia se ve inmediatamente recurrida por la mirada caleidoscópica del narrador novelesco.

La inversión de los valores que comenzó con el análisis ilustrado y se amplificó en el Romanticismo y el Realismo, culmina con De Quincey, Dostoievski o Nietzsche, que ven el fenómeno de la violencia desde una perspectiva positiva⁷⁹. Los tres tienen en común con su época el interés en lo criminal, lo lógico y lo científico. El análisis de la moral ya no se detiene en aspectos exclusivamente emocionales, sino que introduce estas otras perspectivas que inundan el discurso sobre la violencia de referencias al cerebro, los nervios, más que al espíritu. Este punto de vista encuentra su formulación más acusada en *Crimen y castigo* (1866), que centra la discusión en la teoría de la actuación autónoma, no ligada a moral alguna, ni a categoría social. Raskólnikov se convence de que hay hombres superiores que pueden matar, aunque acaba entregándose a la

78 PÉREZ GALDÓS, Benito, "La sociedad presente como materia novelable", *Ensayos de teoría literaria*, ed. de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1972, p. 175. Francisco Caudet cree ver una profunda inseguridad en Galdós al respecto de las nuevas tensiones sociales, alteraciones de clases y graves cambios en las formas de vida conforme se acercaba el fin de siglo, miedos que comparte con los que Clarín vivió en sus últimos años. CAUDET, Francisco, "La falacia mimética: la cuestión del Realismo en Galdós", *Filología*, XXVIII (1995), pp. 1-2, 5-27. Vid. COMELLAS, Mercedes, "Entre historias fingidas y verdaderas: (el) *Tormento* de Galdós". En Miguel NIETO NUÑO (ed.), *Literatura y Comunicación*. Madrid, Castalia, 2010, pp. 131-183.

79 WERTHEIMER, *Ästhetik der Gewalt*, op. cit., pp. 251ss.

policía. A través de su personaje, Dostoievski propone un experimento con la conciencia propia y la conciencia ajena y convierte el hecho violento en catalizador del experimento.

Este nuevo cientifismo del realismo último está asociado al papel que la literatura, y en particular la novela, asume como propio y defiende con entusiasmo: las narraciones no han de ser ya producto de la imaginación destinadas al ocio personal, sino rigurosas llamadas a la actuación. Si las "Observaciones" ya citadas de Galdós querían hacer de la novela un medio para la mejora social, los hermanos Goncourt se proponen en el prefacio de *Germinie Lacerteux* (1864) convertir el género en un estudio de investigación social, en una historia moral contemporánea que asuma "los deberes y el rigor de la ciencia [...] merced al análisis y a la investigación psicológica"⁸⁰. Y así, en *La ramera Elisa* (1877), Edmundo de Goncourt estudia los violentos métodos carcelarios que enajenan a las mujeres hasta enloquecerlas, esperando que el resultado de su obra sea un cambio en los mecanismos correctivos penitenciarios. Ha nacido el intelectual, consciente de las repercusiones que la novela puede tener socialmente y que asume el papel de agitador de las conciencias.

LITERATURA DE SITUACIONES EXTREMAS O LA VIOLENCIA SIN ATRIBUTOS DEL SIGLO XX

Pero ese intelectual habrá pronto de convivir con el esteta refugiado en la torre de marfil, incapaz de reconocer su propia voz en el desconcierto con que se abre el nuevo siglo. Junto a sus aspiraciones de renovación moral y política, la fragilidad del Modernismo no conoce otros parámetros que el corazón del hombre y sus vulnerables pliegues,

como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas. [...] Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben⁸¹.

En un espacio en el que nada permanece y el sistema social se ha demostrado ya -en manos de la narrativa realista- mera apariencia, la perspectiva se diluye en los laberintos de la oscura intimidad de la conciencia. El artista adolescente de Joyce declara el nuevo programa esté-

80 GONCOURT, Edmundo y Jules, *Germinie Lacerteux*; ed de M^a D. Fernández, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 55-6.

81 MARTÍ, José, prólogo al poema "Al Niágara" (1882), en *El Modernismo visto por los modernistas*, ed. de Ricardo Gullón, Barcelona, Labor, 1980, p. 35.

tico en términos muy conocidos: las leyes e instituciones colectivas ya no tienen prestigio ni merecen crédito. Stephen Dedalus, representante de la estética modernista, se desvincula de cualquier proyecto colectivo, no admite los imperativos del grupo ni comparte sus aspiraciones morales o históricas. La solidaridad del artista con el entramado social es imposible, pues su territorio de exiliado es la libertad absoluta, en la vida y en el arte:

Mira, Crarly (), me has preguntado qué es lo que haría y qué es lo que no haría. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia⁸².

Cuando los juicios morales no encuentran autoridad para sus dictados, la violencia campa en el mundo, absolutamente desprovista de sentido. Sólo cabe observarla como ingrediente estético, de ahí que el Modernismo la convierta en motivo preferido de sus obras. El artista decadente, neurasténico, sumido en su nostalgia de la muerte, siente necesidad de experimentar dolor físico y busca los estados de sufrimiento, como es característico en las culturas de altas capacidades reflexivas. Cuando el objeto preferido del análisis se concentra en el yo y en el propio cuerpo, en la existencia autónoma al margen de cualquier escenario social, cambian los límites del dolor. El sufrimiento se convierte en una irritación nerviosa asociada al efecto estético. El juego con estas afecciones es el centro de la poética decadentista y su afán de experimentar, como ocurre por ejemplo en la obra primeriza de Hugo von Hofmannsthal, *Age of Innocence* (1891), donde el autor hace análisis exquisito de los sentimientos de su autodestructivo personaje adolescente. Freud explicaría que los instintos del ego, que sirven a la autoconservación, son idénticos a las tendencias destructivas; estas originariamente se dirigen hacia el propio yo y sólo secundariamente hacia el mundo exterior: la agresión hacia el exterior es una desviación de la energía destructiva que en principio se vuelve contra el propio yo. Por ello, una vez abolidas las posibilidades revolucionarias hacia el exterior, el yo es el único espacio de la estética y en sus límites se concentra la lucha violenta. La violencia interior heredera del romántico desdoblamiento destruye a los nuevos personajes novelescos de Joyce,

82 JOYCE, James, *Retrato del artista adolescente*, traducción de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza, 1980, p. 280.

Kafka, Hermann Broch, Mann. No es ya el mundo exterior, como en el Romanticismo o el Realismo, el que impone su brutalidad contra el individuo, sino que la violencia germina en su propio corazón.

La alianza entre el mundo intelectual, las aspiraciones estéticas y el terror caracteriza la literatura modernista, cuya violencia se suele justificar como provocación o por su objetivo artístico. De hecho el acto artístico mismo se define como acto violento: así ocurre desde Antonin Artaud, Gottfried Benn, Ezra Pound o Gabrielle D'Annunzio, sin olvidar los manifiestos de los surrealistas.

El hombre, aislado y en situaciones espantosas, es una víctima absoluta del terror. Se impone lo que Albert Votaw ha denominado la "literatura de situaciones extremas" (1949)⁸³ para defender que el tema de la violencia pura es central en la literatura contemporánea. Como también afirma Jürgen Wertheimer,

das faktische und imaginierte Potential an Gewalt im Verlauf der Neuzeit keineswegs abgenommen hat, sondern sich vielmehr dramatisch steigerte⁸⁴.

El desquiciado universo kafkiano recoge todas las formas de violencia para dar testimonio, como ocurre en *El proceso*, de que la ley es absurda y que la violencia no responde a un orden, sino a un sinsentido infinito. Recordemos que según Walter Burkert el sentimiento de culpa que siente el individuo ante la violencia que es en él innata lo lleva a intentar sacralizar el acto violento mediante el ritual. Pero todos los rituales en *El proceso* se demuestran desatinados y todas las justificaciones legales, estatales, organizativas y religiosas de la violencia carecen de cualquier significado. La violencia se presenta pues en su dimensión más elemental, desprovista de cualquier transcendencia moral, ética o jurídica que posibilite su legitimación. No es ya un medio para lograr un fin justo o injusto, sino que, de manera similar a lo que paralelamente se vivía en el terreno político-social, en las novelas el sentimiento es que la injusticia no puede combatirse, corregirse ni castigarse⁸⁵.

Para los escritores del existencialismo, la sociedad no es diabólica o irracional, sino sencillamente un orden imposible, y la violencia, la

83 GULLÓN, Ricardo, "Literatura de situaciones extremas", *Ínsula*, 4, nº 47 (15 noviembre 1949), p. 8.

84 WERTHEIMER, *Ästhetik der Gewalt op. cit.*, p. 8.

85 William Johnsen es quien ha formulado este paralelismo entre la historia político-social y la literaria en lo que se refiere al tratamiento de la violencia durante el periodo modernista. JOHNSEN, William A., *Violence and Modernism: Ibsen, Joyce, and Woolf*, Gainesville, UP of Florida, 2003.

materia de su paradoja. En el pensamiento de Jean Paul Sartre la violencia es fundamental para la creación del hombre, incluso puede definirse como "el hombre recreándose a sí mismo"⁸⁶. Si nuestro acceso a la realidad es puramente fenomenológico y sólo tiene lugar a través de nuestra percepción y de la percepción de los otros, el yo acaba siendo resultado de la identidad que los demás nos impongan. "Esta condición opresiva —contraria a la ansiada libertad— genera una batalla entre las personas por el control de la percepción. Cada individuo como ser "en-sí" confronta a otros "seres-en sí", cada uno de los cuales es a su vez soberano y cada uno de los cuales es fuente de sentido para la totalidad de la experiencia"⁸⁷.

La violencia se genera por la oposición de las voluntades individuales, que tratan de imponer la propia percepción de la realidad. Desde este punto de vista es imposible una moral sartriana ni una ética existencialista⁸⁸. El individualismo creciente implica una necesidad absoluta de anular al otro. Pero lo más significativo es que el K no es ya el enemigo de la colectividad que amenazaba al grupo, sino cualquier ente que no sea el yo. Ahora que la realidad no es producto de la visión de un colectivo, sino exclusivamente personal y surgida de la voluntad privada del sujeto, la violencia se convierte en la única forma de contacto del ser humano con el exterior.

Herederos del surrealismo y el existencialismo, Georges Bataille escribe sus ensayos sobre *La literatura y el mal* (1957), ocho trabajos dedicados a Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet, que ilustran distintas formas del funcionamiento del mal en la literatura, arte que en principio quiso predicar el bien. Para Bataille, estos autores no pretenden tanto describir las manifestaciones del mal, sino que son testimonios de que el mal se ha introducido en la esencia del arte. Según su tesis, bien y mal son, en su condición irreconciliable, también inseparables de la naturaleza humana, y por tanto de la literatura. El argumento de Bataille queda explícito en las palabras preliminares: "Al fin, la literatura tenía que declararse culpable"⁸⁹.

La formidable proliferación de imágenes violentas que se desata en las obras del siglo XX creció de forma paralela a un movimiento de in-

86 ROMERO, Aníbal, *Sartre: Filosofía de la violencia*, edición digital, 1999 (<http://anibalromero.net/Sartre.pdf>).

87 *Ibíd.*

88 Cfr. JUDT, Tony, *Past Imperfect. French Intellectuals, 1944-1956*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 322-323.

89 BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, edición digital en www.elalphi.com, 2000, p. 11. Prólogo de Rafael CONTE.

investigación moral sobre el fenómeno de la violencia que puso en cuestión el papel de los sistemas políticos y sociales para garantizar la paz y el orden. Aquellas ideas de Hobbes en relación con la organización del Estado sirven ahora para replantear el papel de las instituciones y los vínculos entre poder y violencia. Walter Benjamin problematiza los criterios de validación de la violencia y la convierte en punto de partida de sus reflexiones sobre las sociedades modernas; y Hannah Arendt, para quien el problema del mal es uno de los más acuciantes conflictos del siglo XX, se pregunta por las justificaciones revolucionarias del marxismo para el empleo de la violencia⁹⁰. Lo que la tradición ética, política y literaria había interpretado como aparato represor que garantizaba una violencia justa y defensiva, ahora puede verse, sobre todo después de los regímenes totalitarios, como un fomentador de la violencia. Así Foucault argumenta en *Hay que defender la sociedad* (1975) que la política es en cierto sentido una continuación de la guerra, pues incluso la actividad política misma funciona acorde con modelos de guerra y es, en último término, un acto de guerra. Inspirándose en el Nietzsche de la *Genealogía de la moral*, arguye que la política sanciona y reproduce el desequilibrio de fuerzas manifiesto en la guerra: la violencia no es algo que se le imponga a la política desde fuera de ella, sino que es su verdadera esencia⁹¹.

En los últimos años vivimos una revisión de las teorías sobre la violencia y de sus paradigmas desde la filosofía y las ciencias sociales, sobre todo a partir de que el fenómeno del terrorismo hiciera tambalearse los sistemas de defensa tal como se concebían hasta ahora⁹². Ello ha tenido también sus consecuencias literarias: el terrorismo se ha convertido en

90 BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, traducción española en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/violencia.pdf>. ARENDT, Hannah, *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza, 2005 [1970].

91 FOUCAULT, Michel, *Hay que defender la sociedad*, Madrid, Akal, 2003, 16ss. Cfr. AVELAR, Idelber, *Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*, Gordonsville, Palgrave Macmillan, 2005, p. 14. La relación proporcional entre aumento de violencia y la crítica a la violencia desde la ética sigue teniendo consecuencias en ambos sentidos. Si de un lado la violencia se ha convertido en el ingrediente más ostensible de nuestras sociedades, de otro surgen constantemente instituciones cuyo objetivo es su estudio y observación. El instituto Bauman de la universidad de Leeds, consciente de que el incremento de la violencia en la actualidad requiere de una urgente aproximación crítica, ha fundado un fórum dedicado a investigar las dimensiones estética y teórica del fenómeno; sus directores, los profesores Brad Evans, Mark Davis y Keith Tester, partiendo de que la violencia continúa siendo parte inexorable de la condición política moderna, pretenden ilustrar cómo los modelos de pensamiento y representación siguen jugando un papel fundamental en el concepto. (<http://www.historiesofviolence.com>)

92 AVELAR, *Letter of Violence, op. cit.*, pp. 1-2.

uno de las materias más habituales de la narrativa anglosajona y Robert Appelbaum y Alexis Paknadel contabilizan más de mil novelas en lengua inglesa sobre el asunto publicadas entre 1990 y 2001, que han llegado a forjar una "mythography of terrorism"⁹³.

Pero más que en la temática, la traslación de estos análisis políticos, sociológicos y filosóficos a la narrativa sigue manifestándose sobre todo en relación con la estructura perspectivística, que sospecha de cualquier visión hegemónica o jerárquica y destierra al narrador omnisciente y su ordenación cronológica y sistemática de la trama. De hecho, el perspectivismo es el procedimiento que emplean o sobre el que investigan todos los grandes novelistas del siglo XX:

Frente al orden y linealidad de las estructuras novelescas clásicas, [se imponen] las reiteraciones, los desplazamientos, los silencios, ambigüedades y versiones dúplices, triples, cuádruples y, en definitiva, multiplicables, que ofrecen las quebradas, zigzagueantes estructuras narrativas actuales. El manejo de las plurales perspectivas, de los diferentes punto de vista, se configura así como uno de los más poderosos recursos de que puede disponer el novelista actual para expresar ese repertorio de inseguridades, de confusiones, de sospechas [que son parte de la crisis actual]⁹⁴.

Las voces rotas de las aquellas novelas se quiebran definitivamente en el absurdo o en el silencio después de la segunda guerra mundial. Quizá el ejemplo más ilustrativo pueda proporcionarlo el caso histórico de Marek Edelman, único de los cinco dirigentes del gueto de Varsovia que logró escapar a su destrucción. Edelman guardó silencio durante más de treinta años porque estaba convencido de la inutilidad de contar lo que había vivido ya que, según él, nadie podría comprenderlo adecuadamente. La violencia se impone sobre las historias. Ya no puede servir al héroe, porque no quedan héroes, ni siquiera apenas protagonistas, sino una desestructuración narrativa que convierte los argumentos en estructuras extremadamente frágiles.

Sobre ello razona Walter Benjamin en su ensayo *El narrador* (escrito en 1936, mientras huye de los nazis). Refiriéndose a los soldados que regresaban de la Primera Guerra Mundial, se pregunta si nadie se dio cuenta de que volvían enmudecidos del campo de batalla. Hay experiencias terribles que no son ya comunicables. Llega un momento de

93 APPELBAUM, Robert y PAKNADEL, Alexis, "Terrorism and the Novel, 1970-2001", *Poetics Today* 29, n° 3 (2008), pp. 387-436.

94 BAJTIN, M., "La estructura perspectivística en la novela actual", en *Teoría y estética de la novela, op. cit.*, pp. 173s.

horror en el que no podemos contarnos ya nada. Y según Benjamin, había llegado ese momento⁹⁵. Su tesis es perturbadora: el arte de narrar llega a su fin en Occidente. Y con él, la posibilidad de compartir experiencias, de sentirnos vinculados unos a otros, ligados por unas narraciones comunes, que nos definen como grupo. El proceso narrativo se ha fragmentado y el espejo que según Stendhal era la novela queda roto en mil pedazos. Estamos en el punto final de las historias.

EL FIN DE LAS HISTORIAS Y EL TRIUNFO DE LA VIOLENCIA

Nunca ha habido más literatura violenta que ahora. El fenómeno es perfectamente observable tanto en la narración cinematográfica como en la novelística, y particularmente en el teatro. La violencia es el asunto más frecuente y explotado no sólo en el cine, sino también de la escena actual, hasta el punto de que hoy por hoy son casi impensables obras dramáticas contemporáneas sin un muy alto grado de violencia. El desasosiego sin salida de estos dramas en raras ocasiones da espacio a la respuesta o la salvación: Peter Zadek, Hopkins, Russ Meyer, Jan Fabre, o en España Angélica Liddell, Rodrigo García, Darío Facal o el *Milenium* de La Fura dels Baus suben al estrado rituales de tortura, imágenes de sexo brutal, violaciones, humillaciones repugnantes.

La paradoja es que estos autores, como los novelistas que de manera semejante convierten la violencia en el asunto por excelencia de sus relatos, se presentan a veces como activistas por la paz, lo que se ha interpretado desde distintos puntos de vista. Para Wertheimer, por ejemplo, estamos viviendo un importante consumo de violencia, un mercado de la violencia⁹⁶. Refiriéndose a la novela estadounidense, James Giles, autor de varios ensayos sobre la violencia en la ficción actual norteamericana, piensa que ésta ya no posee nada de su potencial capacidad regenerativa ni viene asociada a una voluntad moral de rehabilitación, sino que, por el contrario, sus sanguinarios rituales se han convertido en un cáncer contaminante que se expande explosivamente en excesos ininteligibles⁹⁷. Lorenz, el etólogo y estudioso de los comportamientos al que hacíamos referencia al comienzo del trabajo, llega a la opinión (en su estudio sobre *La decadencia del hombre*) de que vivimos una neurosis

95 BENJAMIN, Walter, *El narrador* [1936], traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991. Disponible en http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf

96 WERTHEIMER, *Ästhetik der Gewalt*, op. cit., p. 13.

97 GILES, James R., *Violence in the Contemporary American Novel* (2000) y *The Spaces of Violence*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2006.

de masa provocada por la sensación de falta de sentido colectivo, que niega cualquier interpretación a las actuaciones violentas. Y el novelista alemán W. G. Sebald reconoce que la violencia es el signo incontestable de nuestro tiempo:

Me queda claro que la violencia se vuelve cada vez más endémica y que esto está en la lógica misma del desarrollo tecnológico. En el pasado, la violencia irrumpía inesperadamente; en cambio, ahora se ha vuelto constante bajo formas diversas y difusas y ya no es posible eludirla. Y creo que ahora la violencia va a determinar de manera directa nuestras vidas. [...] Ninguna otra [especie] tiene nuestra capacidad destructiva, ni un poder mortífero semejante. La amenaza hoy se vuelve endémica por segundo⁹⁸.

Si no quedan posibilidades de interpretación, la novela se disgrega, como se disgrega su núcleo y su sujeto. Hemos pasado de las historias míticas -cuyo asunto era el orden de la totalidad- a las historias épicas -en las que el héroe objetivaba la colectividad-, para llegar a las novelas cuyos distintos personajes introducían la dialéctica y el perspectivismo -don Quijote y Sancho-. Después, el protagonista que se enfrentó a la colectividad en el Romanticismo se interna en la cápsula de su conciencia en el siglo XX, con Joyce, Woolf o Sartre. En este largo ciclo, las historias se han ido progresivamente personalizando e individualizando, desde el "todos" mítico hasta el último reducto de un Yo casi desestructurado. Para Northrop Frye, que hace una clasificación de las tipologías del héroe en su *Anatomía de la crítica* (1957), el factor común a todos los héroes es que son la expresión de los deseos que tenemos todos y cada uno de nosotros. La identificación del lector con el héroe implicaba, además de comunicación con su ideario, un descubrimiento del propio yo, hasta el punto de que, como concluye Bruce Meyer, "el rostro del héroe es el nuestro propio"⁹⁹. Pero, como afirmara Douglas Coupland en su popular novela *Generación X* (1991), los héroes ya no existen. Aquella comunicación ideológica y sentimental parece cada día más entregada a la novela popular de consumo, único espacio actual para la épica una vez que los superhéroes de Marvel han envejecido y resultan hoy tan ajenos como Roldán. El heroísmo y la violencia justiciera han quedado para las fórmulas más comerciales.

98 Entrevista a W. G. Sebald en *El Cultural de El Mundo*, 2 de enero de 2002. http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/3842/W_G_Sebald

99 MEYER, Bruce, *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid, Siruela, 2008, p. 65.

Acabados los héroes, disueltas en caos las significaciones, disgregadas las tramas y fragmentadas las historias, la novela actual vive para muchos el fin de la interpretación -si no el fin mismo de la propia novela-, parejo al fin de las ideologías que el politólogo y economista Francis Fukuyama anunciara en su famoso libro de 1992: *El fin de la Historia y el último hombre*. Fukuyama defiende que vivimos la era del "pensamiento único"; las ideologías ya no son necesarias y han sido sustituidas por la economía. Las ideologías, como las religiones, necesitaban contarse, buscaban mitos y discursos narrativos en los que apoyarse y con los que explicarse. Ahora, a esas argumentaciones ideológicas que legitimaron las instituciones y las prácticas públicas, sociales y políticas, y a aquellas mitologías que fueron base de las religiones o de las identidades nacionales y que justificaron la violencia durante siglos, se les ha venido a conocer en la teoría actual como los "grandes relatos" en los que, según explica esa misma teoría crítica, ya no se confía. Vivimos lo que se ha llamado "la desaparición de los grandes relatos", de los que se sospecha no sólo por peligrosos e intolerantes, sino también por inverosímiles¹⁰⁰. Si hubo un tiempo de religión y un tiempo de intenso activismo político, ahora es el tiempo de los centros comerciales, que no necesitan historias para acreditarse. Más que en "el fin de la Historia", parecería que hemos desembocado en el *fin de las historias*.

Lo cierto es que ya no hay confianza en que el progreso acompañe a la Historia, ni fe en que la Historia de la humanidad sea una historia de progreso, como explica Gianni Vattimo¹⁰¹. Durante mucho tiempo, la concepción de la Historia como una progresión la contemplaba como una linealidad con un punto de partida (nacimiento de Cristo, por ejemplo) y un término hacia el que se encaminaba (la sociedad sin clases de Marx, por ejemplo). Pero con las grandes guerras mundiales esa confianza empezó a cuestionarse y Max Weber se pregunta si tenía acaso sentido que la historia de Europa condujera a aquel horror. Se puso en duda que hubiera un centro desde el que se impusiera ideológicamente el sentido y por tanto se perdieron también de vista el principio y el fin. Sin centro, sin principio y sin fin, quebró el significado de ese mismo decurso histórico. A aquella desorientación contribuiría el desarrollo de las ciencias experimentales, que han ido cuestionando a lo largo del siglo XX las bases sobre las que asentaba la modernidad

100 Vid. LYOTARD, Jean François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994; LYON, David, *Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

101 VATTIMO, G., *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 7-13. Vattimo afirma que el concepto mismo de posmodernidad tiene que ver con la pérdida de la confianza moderna en el progreso como aliado de la Historia.

científica: la idea de centro y la idea de progreso, la noción de tiempo, ya no se conciben de la misma forma. Ciencia, Literatura y Filosofía se han aliado para hacernos desconfiar de las historias y de la Historia¹⁰². El esquema de la narración parece inadecuado para explicar el mundo.

A esta deconstrucción histórica y científica se suma la reformulación de la moral que Zygmunt Bauman, una de las voces más célebres de la sociología contemporánea, ha expuesto en su *Ética posmoderna*. Según explican sus páginas, en la posmodernidad, el comportamiento ético correcto, antes único e indivisible, comienza a evaluarse desde distintas perspectivas que llevan a la imprecisa conclusión de que las acciones pueden ser correctas en un sentido y equivocadas en otro. Toda vez que se ha renunciado a la búsqueda filosófica de absolutos y universales, los criterios de valoración de las acciones son múltiples y poco jerarquizados, lo que no implica sin embargo una "debaque de la ética", defiende Bauman, pero sí una situación de incertidumbre: "Falta ver si el tiempo de la posmodernidad pasará a la historia como el ocaso o el renacimiento de la moralidad"¹⁰³. En principio,

la novedad del enfoque posmoderno de la ética consiste, ante todo, no en hacer a un lado las preocupaciones morales modernas [...], sino en rechazar las formas modernas típicas de abordar los problemas morales¹⁰⁴.

Si la modernidad pretendió demostrar la universalidad y la razón de la moral, a pesar de las evidentes contradicciones, la posmodernidad implica la aceptación de que tal universalidad racionalista de la ética es imposible, y vano el intento de imponerla. El código ético con fundamentos universales, objetivos e inamovibles no existe: es un oxímoron, una contradicción. Aceptando la inutilidad de su búsqueda, la posmodernidad entiende que el ser humano es ambivalente en términos morales: ni esencialmente bueno ni esencialmente malo, por lo que ningún código ético construido desde la lógica y la coherencia puede adaptarse a la condición humana, esencialmente ambivalente. También por ello es inútil buscar la sociedad perfecta o el ser humano perfecto: los intentos de alcanzarlo (desde el fascismo a las dictaduras comunistas) sólo generan mayor crueldad. La posmodernidad acepta que los fenómenos morales son en esencia "no racionales": escapan a explicación en términos de utilidad o servicio, no son universales sino afectados

102 POZUELO YVANCOS, José María, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, 2004, p. 42.

103 BAUMAN, Zygmunt, *op. cit.*, p. 10.

104 *Ibid.*

por condiciones históricas y sociales, no son regulares y predecibles, no pueden ser abarcados por ningún código¹⁰⁵.

Lo que Bauman aborda sin caer en actitudes pesimistas, la narrativa, que había sustentado su genética en la interpretación, lo traduce en crisis. La purificación de la catarsis¹⁰⁶ no es posible y el efecto moral sobre el lector, del que hablaban Goethe y Mme. de Staël, aún menos, pues requiere una identificación empática que la novela violenta rehúye. La regeneración social que pretendía el Realismo tampoco, y el solipsismo modernista conducía a un callejón sin salida. Sin objetivos, sin héroes, sin ideas y sin finales, la flexibilidad de la novela le permite seguir viva, pero prescindiendo de muchos de los elementos en los que tradicionalmente se afianzaba. La novela actual estalla en violencia sin desarrollar una reflexión ordenada sobre la culpa. En sus argumentos parece inútil cualquier intento de evitar la violencia, o tan siquiera de plantear el problema de su origen, su solución o sus causantes. En algunos casos las propias expectativas sobre las que parece organizarse su vencimiento acaban por fracasar y dejan al lector con la sensación de que no hay respuesta alguna.

Ello es particularmente significativo en algunos de los autores actuales más reconocidos, en cuyas novelas la violencia tiene una enérgica presencia: Cormac McCarthy (*No es país para viejos*, *En la carretera*, *Meridiano de sangre*), W. G. Sebald (*Sobre la historia natural de la destrucción*), J. M. Coetzee (*Desgracia*, *Esperando a los bárbaros*), Antonio Lobo Antunes (*Esplendor de Portugal*), Thomas Pynchon (*El arcoiris de la gravedad*), Joyce Carol Oates (la extrema violencia de sus obras le llevó a escribir *Why Is Your Writing So Violent?*), Haruki Murakami (*Crónica del pájaro que da vuelta al mundo*), Don DeLillo (*Cosmópolis*), Roberto Bolaño (*2666*). Esta última obra, del autor en lengua española más célebre en la actualidad internacional, puede servir como ejemplo para analizar algunas cuestiones nucleares en la representación de la violencia en la novela última. *2666* es una historia de violencia que nos conduce por un universo global en el que la identidad se cifra en el dolor y en la crueldad¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 11-18.

¹⁰⁶ Aristóteles no niega que la catarsis se manifiesta también en la épica, aunque concluye su *Poética* (capítulo XXVI) explicando su preferencia por el género trágico, pues en él se presenta en mayor medida. Desde entonces los tratadistas han asignado a la épica -y a sus continuadoras, las formas modernas de la narración- una condición catártica.

¹⁰⁷ Aprovecho a continuación algunas de las interesantes consideraciones presentadas por la prof^a. Ilse LOGIE (Universidad de Gante) en la conferencia sobre "Mo-

2666 es una novela de novelas: la componen cinco títulos que, pudiendo leerse como obras independientes, ofrecen cinco visiones de la violencia. Ésta se concentra particularmente en el núcleo de la novela y más extensa de sus partes, "La parte de los crímenes", situada en Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez. La yuxtaposición de los cientos de episodios sobre los crímenes de mujeres se va sucediendo en descripciones de extrema minuciosidad. Los horrores sexuales, depravaciones y torturas de toda índole, presentados de forma reiterativa y exhaustiva, se abordan con la frialdad de un forense a lo largo de más de trescientas cincuenta páginas. Las persecuciones e indagaciones policiales parecen emparentar la narración con un modelo de novela detectivesca que aspira a la solución de los casos, como sucedería en el desenlace de una novela negra. Una y otra vez, cada uno de los asesinatos se presenta siguiendo el formato de una ficha policial:

A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. Vestía pantalón de mezclilla de marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura del hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaran en ella y la mataran¹⁰⁸.

Sin embargo, toda esa acumulación de información sobre los cuerpos mutilados, la precisión en el registro de las violaciones, de los cadáveres, de las espeluznantes torturas sufridas antes de la muerte de la víctima no revelan nunca nada, ni siquiera sirven para entender nada. Este formato policial, que parece querer recoger la identidad de las víctimas y dar pistas sobre el crimen, acaba funcionando en sentido inverso, como una amalgama chocante de datos sórdidos. El narrador, como el sistema legal y jurídico, presenta las muertas como una existencia rota en piezas, de las que a veces no se conoce más que el nombre y la vestimenta, sobre cuya identidad sólo quedan breves pedazos sin significado, pero sobre cuya muerte brutal se nos relatan todo tipo de pormenores:

dalidades de representación del horror en *2666* de Roberto Bolaño", pronunciada en la Facultad de Filología en marzo de 2011. El trabajo se publicará en la *Revista Iberoamericana*.

¹⁰⁸ BOLAÑO, Roberto. *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 584.

encontraron el cuerpo de una mujer de aproximadamente treinta años, de un metro cincuenta, morena, con el pelo teñido de rubio, con dos coronas de oro en la dentadura, vestida únicamente con un suéter y un hot-pant o short o pantalón corto. Había sido violada o estrangulada. No tenía papeles.¹⁰⁹

Los personajes de las muertas renuncian a las historias o las frustran para reducirlas a un ralo esquema de fragmentos. Quizá con la intención de mostrar que cualquier búsqueda de su identidad o de su historia es fútil, o incluso que la distancia entre el lenguaje y las cosas convierte en absurdas las aspiraciones de la explicación narrativa¹¹⁰.

La explicación policial tampoco llega nunca y los procedimientos legales o judiciales resultan vanos, casi grotescos; no sirven para castigar la violencia, sino para recrudescerla en cárceles infernales. Toda persecución del mal se hace inútil. Al contrario de lo esperable en la narración tradicional, los crímenes salen impunes y el bien no tiene posibilidad alguna de reorganizar el mundo. De manera similar a como ocurre en *El arcoiris de la gravedad*, de Pynchon, la incertidumbre genera la tensión dramática de la obra, pero al no resolverse nunca no permite al lector el alivio ni la confianza en superar el caos con la tranquilizadora segregación del mal. La teleología de la trama detectivesca, en la que cada ingrediente sirve para aproximarnos a la revelación final, en Bolaño no vale al proceso de descubrimiento de la verdad, sino que va acumulando el vacío. La verdad no es el resultado, sino que se enrosca en el proceso de las torturas y las muertes para afirmar que son éstas la única verdad. No es posible la indiferenciación con que el origen de las narraciones en el mito había iluminado el mundo, pues todos somos culpables y el mal está en todo.

Santa Teresa es un espacio apocalíptico, como lo es también el territorio de *La carretera*, de McCarthy. Ambas novelas se asientan sobre la idea de que en el siglo XX el mal se ha hecho dueño del planeta y del hombre. La violencia es una plaga cósmica que, si en 2666 amenaza constantemente con la inminencia del fin del mundo, en *La carretera* vive su prolongación. Sin embargo, en cuanto a la estructu-

109 *Ibid.*, p. 531.

110 Vid. CÁNOVAS, Rodrigo, "Fichando «La parte de los crímenes», de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo 2666", *Anales de literatura chilena* 10, (2009), nº 11, pp. 241-249. Para Cánovas, "El libro no está escrito estrictamente para plantear un enigma, dar pistas y luego resolverlo siguiendo cierta lógica de los acontecimientos, como en el canon clásico policial; tampoco para indicar que nunca se encontrará la verdad", sino como búsqueda existencial "entre la razón y los sentimientos, la vida y su sentido, el lenguaje y el mundo señalado" (p. 244).

ra el motivo apocalíptico no corresponde al modelo bíblico: el salvaje cataclismo no será compensado con una revelación ni es la puerta para la regeneración última. La destrucción de la civilización concluye en sí misma. De hecho, en 2666 la construcción de la trama responde a esa misma violencia destructiva: frente a la narración de San Juan, que avanza hacia un final de salvación, la composición de Bolaño se hace concéntrica y laberíntica, se derrama en digresiones, se ramifica hasta romper cualquier hilo de sentido, se frustra en falsas expectativas. La violencia de la obra no es sólo temática, sino sistémica, intrínseca a la construcción novelesca. Como ocurre también en la narrativa de Pynchon, que presenta sus temas habituales (el signo apocalíptico de la historia reciente, la fractura de los sistemas humanos, el caos, la ausencia de todo significado) asociados a la desintegración del lenguaje y a estrategias narrativas complejas, Bolaño traslada ese caos temático a la organización argumental. El resultado es una violencia pesadillesca que rehúye la interpretación y sabotea la voluntad del lector de comprender. La hermenéutica se hace imposible y, significativamente, los críticos especializados en Benno von Archimboldi advierten en Santa Teresa que han dejado de comprender sus obras.

El autor mismo utiliza los mecanismos de ruptura y de violencia de sus personajes, y ello puede ponerse en relación con que muchos de los destructivos protagonistas de Bolaño, en esta como en otras obras suyas, participan de la condición estética. Si Benno von Archimboldi, en quien se vinculan todas las tramas de 2666, es un escritor que encarna las paradojas de la violencia y la destrucción en la historia contemporánea, en *Los detectives salvajes* son dos poetas neovanguardistas quienes configuran la base argumental; y en *Estrella distante* el protagonista, Carlos Wieder, justifica sus crímenes de poeta-torturador como actos estéticos. Bolaño asume la legitimidad del arte para mostrar el vacío ontológico actual a partir de la violencia. Su moralismo no se corresponde con la tradicional denuncia:

[Bolaño] cannot be reduced to the figure of the writer-moralist or the writer-partisan proper to this period, since his novels express the exhaustion of the modern articulation between literature and the public space of reading that granted to it a particular social function (illustration, education, moral exemplification, etc.). I call this exhaustion 'co-belonging', a sort of coexistence between literature and horror¹¹¹.

111 VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio, "A kind of hell: Roberto Bolaño and the return of World Literature. The irony of canonization", *Journal of Latin American Cultural Studies*, 18, nº 2, 2009, pp. 193-205.

Su narrativa, tanto en lo que se refiere a los argumentos como a sus técnicas, puede asociarse a la de un importante grupo de novelistas actuales que reformulan hoy el papel de la literatura en la historia y cuyas estrategias literariamente destructivas no corresponden a simples motivos estilísticos posmodernos, ni vale interpretarlas como representativas del orden postcolonial, sino en relación con la nueva concepción de la violencia como forma del Imperio en una guerra global. No muy lejos de las formulaciones de Carlo Galli sobre el nuevo orden político¹¹² y de las teorías filosóficas del nuevo marxismo que Antonio Negri y Michael Hardt proponen en *Empire*¹¹³, la nueva novela se aproxima a nuestra Historia actual representándola como un escenario de violencia mundial en la que no queda esperanza alguna para la educación redentora de la humanidad. Villalobos-Ruminott desarrolla este nueva posición de los autores recientes en su hipótesis de “co-belonging”:

The co-belonging between literature and horror implies an end to the high modernist belief in the power of literature to illuminate, represent and/or de-familiarize everyday life. There is nothing extraordinary or sacred in literature (prose and poetry) that might be considered as the salvation of humankind. Literature does not save but condemns us to be part of the very logic of global violence, and this exhaustion of hopes in literature, in general, cannot be reduced to a single empirical event (from Auschwitz to Hiroshima, from Tlatelolco to Santiago in 1973), but to the very unfolding of twentieth-century history as global history¹¹⁴.

112 GALLI, Carlo, *La guerra Globale*, Roma, Editori Laterza, 2002. Galli concibe su teoría en relación con las propuestas del último pensador político clásico, Carl Schmitt, que censuró las concepciones políticas universalistas. SCHMITT, Carl, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, (traducción española: *El Nomos de la Tierra en el Derecho de Gentes del “Jus publicum europaeum”*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979). Un resumen de sus ideas en HERRERO, Montserrat, *El nomos y lo político. La filosofía política de Carl Schmitt*, Pamplona, Eunsa, 1997.

113 NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Empire*, Harvard University Press, 2000. Bajo la influencia de Michel Foucault, David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, 1989), Fredric Jameson (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991) y Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Capitalism and Schizophrenia*), Negri y Hardt describen las fuerzas opresivas de nuestro mundo contemporáneo en términos de un nuevo orden biopolítico que corresponde a la globalización. Su tesis defiende que la globalización y el mercado han llevado a la progresiva decadencia de las naciones-estado para dar lugar a una nueva forma de poder supranacional cuyos organismos están vinculados en una nueva configuración a la que llaman *Imperio*. En ella se ha cambiado el concepto de realidad social por el de capital. No existe nada más allá que el capital y todo está subsumido en la red capitalista.

114 VILLALOBOS-RUMINOTT, “A kind of hell...”, *art. cit.*, pp. 194-195.

La quiebra de las antiguas fórmulas con que se dotaba de función a la literatura han llevado a lo que el escritor norteamericano John Barth llamó en un citado trabajo “la literatura del agotamiento”¹¹⁵. En el caso de la narrativa esta postración es más evidente, porque la construcción del sentido está asociada a la fórmula lineal de principio, medio y fin. Sobre todo los finales resultan fundamentales para la interpretación: cierran la obra, la clausuran y dan sentido a las historias. Pero ahora éstas quedan inquietantemente abiertas, desparramadas en múltiples ramificaciones, quebradas y truncadas¹¹⁶.

No puede obviarse que la pérdida de historias, o de confianza en la Historia, tiene como escenario lo que se ha llamado el final de la “era Gutenberg” (el anunciado por McLuhan como Apocalipsis de la Galaxia Gutenberg), que significa el final del libro como instrumento de comunicación intelectual y literario¹¹⁷. En nuestra cultura audiovisual la lectura del libro ha de competir con nuevas formas de relato y cambios en la manera de concebirlos. Entre dichos cambios, es fundamental el que lleva del texto al hipertexto, nombre por el que conocemos el texto informático conectado por hipervínculos con otros textos. Según Virgilio Tortosa, el hipertexto es “la primera escritura no biológica de la historia”, porque rompe la configuración lineal y sucesiva de la escritura. La escritura ha compartido siempre la condición temporal humana. Pero el hipertexto es simultáneo y no sucesivo, y eso lo convierte en una verdadera revolución¹¹⁸. En las posibilidades infinitas de saltar, de

115 BARTH, John, “The Literature of Exhaustion”, *The Atlantic Monthly*, 220, nº 2, pp. 29-34.

116 Vid. ejemplos en Teresa Gómez Trueba, “El mundo hecho pedazos: multiplicidad en la novela y el cine contemporáneos”, *Anales de Literatura Española Contemporánea* 31, 1 (2006), pp. 93-117. Remite en su trabajo a múltiples testimonios de esta nueva tendencia, desde *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino a *Rayuela* de Cortázar, *La trilogía de Nueva York* de Paul Auster, *Las horas* de Michael Cunningham, *Sefarad* de Muñoz Molina, *El hombre que inventó Manhattan*, de Ray Loriga, y tantas otras muestras de esta fragmentación. Según la autora del trabajo, lo mismo ocurre en el cine: Robert Altman (*Vidas cruzadas*, 1993), Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994), Soderbergh (*Traffic*, 2000), Haneke (*Código desconocido*, 2000) o Alejandro González Iñárritu (*Amores perros*, 2000), usan el mismo tipo de narración fragmentada.

117 Vid. KERMAN, Alvin, *The Death of Literature*, New Haven, Yale University Press, 1990. DELBANCO, Andrew, *The Decline and Fall of Literature*, New Haven, Yale University Press, 2003. Tienen traducción española los interesantes ensayos de O'DONNELL, James, *Avatares de la palabra. Del papiro al ciberespacio*, Barcelona, Paidós, 2000; y MURRAY, Janet H., *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*, Barcelona, Paidós, 1999.

118 Como Jenaro Talens explica, los nuevos soportes no significan sólo una revolución tecnológica, sino que la hipertextualidad implica una nueva distribución de

romper la linealidad y el tiempo, cabe preguntarse si estamos ante una nueva forma de relato o en el final de las historias y el principio de otro mecanismo diferente¹¹⁹.

Lo cierto es que algo importante ocurre; algo que no puede circunscribirse a la literatura ni al futuro de los libros, sino que va mucho más allá y afecta a la manera de revelar nuestra identidad humana, que durante nuestra larga historia ha venido haciéndose a través de la narración. Las manifestaciones del cambio que estamos viviendo se observan por doquier: no se trata solamente de que las novelas se hagan fragmentarias, sino que también otras formas audiovisuales de relato, como el cinematográfico, usan el formato laberíntico, hiperperspectivístico, de rompecabezas múltiples. Y las formas de ficción más adictivas y a las que los adolescentes dedican mucho más tiempo que a las viejas novelas, como el chat, la funfiction, los juegos de rol y otras formas de la llamada neoficción demuestran una quiebra general del sentido. El abismo tiene la apariencia de un inmenso hueco, un vacío de interpretación que nada explica: ni los motivos, ni los argumentos, ni sus historias sin consecución y sin lógica.

Al hilo de esta nueva coyuntura se han despertado las polémicas que desde los años treinta del siglo XX pronosticaron la muerte de la novela, cuando T. S. Eliot afirmó que el género había terminado con Flaubert y Henry James, juicio funerario reiterado por Weidlé, Ortega o Cioran. Según Ernesto Sábato, este debate tuvo lugar porque se valoraba la ficción del XX con los cánones del XIX, lo que en el caso de la novela "es radicalmente inútil, pues es un género cuya única característica es la de haber tenido todas las características y en haber sufrido todas las violaciones". Pero si Sábato no acepta esta supuesta

funciones en la literatura que afecta sobre todo a los papeles de autor y lector y a las maneras de la narración, las nuevas tecnologías conllevan un cambio radical en la redistribución de poderes del mundo moderno, con la democratización informativa y la incorporación de los receptores antes pasivos en la parte activa del proceso. TALENS, Jenaro, "Escritura contra simulacro", en *El lugar de la literatura en la era electrónica*, Valencia, Episteme, 1994, pp. 2-4.

119 Las formas digitales de escritura comenzaron con *Afternoon, a story*, del norteamericano Michael Joyce (1987). El autor la presentó como demostración del programa de creación de hipertextos *Storyspace*. Tiene las características generales de una novela: protagonista, narración en prosa; pero una gran diferencia: la lectura del texto no es lineal, sino que, a partir de un comienzo único, el lector debe navegar a través del texto en el que cada palabra es un enlace, sin saber nunca si ha llegado al final, es decir, si ha leído todas las páginas. Su concepción rompe radicalmente las tres reglas del sentido: principio, medio, fin.

decadencia¹²⁰, su compatriota Juan José Saer, en varios de sus artículos teóricos, defiende que "el único modo posible para el novelista de rescatar la novela *consiste en abstenerse de escribirlas*", pues como demuestra la gran narrativa occidental del siglo XX, "la principal propuesta formal es rechazar lo habitualmente considerado como novelístico y novelesco, integrando por el contrario a la dimensión de la novela todo aquello que el academicismo determina de antemano como no novelable. El objetivo principal de estos novelistas ha sido antes que nada no escribir novelas", género que para Saer corresponde a un tiempo ya concluido y que sólo se mantiene en su condición original como producto comercial¹²¹. Algunos años después, en 1998, Eduardo Mendoza expresa opiniones similares en un artículo titulado "Funerales de la novela" seguido en 1999 de unas páginas sobre "La muerte de la novela o el arte de no saber callar a tiempo", donde concluye:

Para los antiguos egipcios una momia no era una persona viva, pero tampoco definitivamente muerta. Quizás ésta sea ahora la situación de la novela¹²².

La polémica surgida al respecto de estas opiniones contribuyó al coetáneo debate internacional, en el que Rushdie respondía con apasionados argumentos a las fúnebres profecías de George Steiner sobre el futuro del género y Mario Vargas-Llosa publicaba su texto sobre "La muerte de la novela" en marzo de 1999¹²³. Vincenzo Consolo concede dos años después una entrevista con motivo de la publicación de *El pasmo de Palermo* (2001) y a la pregunta de por qué su obra presenta la novela como género caduco, responde:

120 SÁBATO, Ernesto, "Características de la novela contemporánea", ed. de A. y G. Gullón en *Teoría de la novela: (aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 107-111.

121 Juan José SAER, "La novela", en *El concepto de ficción*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 124. En el mismo volumen se recogen del mismo autor otros trabajos teóricos que insisten en el mismo punto de vista: "La canción material", "El Hacedor", "Narrathon" o "Notas sobre el *Nouveau roman*".

122 MENDOZA, Eduardo, "Funerales de la novela", publicado por primera vez en *El País* el 16 de agosto de 1998. "La muerte de la novela o el arte de no saber callar a tiempo" fue publicado en el catálogo de Seix Barral, en su página de enero-marzo de 1999. <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mendoza/texto5.htm>

123 VARGAS-LLOSA, Mario, "La muerte de la novela", *Letras Libres*, 3 (marzo de 1999), <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/vargasllosa/home.htm>. En el mismo año, la revista *Ínsula* dedicó su número 634 (1999) a la crisis y muerte de la novela.

en el contexto actual no es posible practicar esa forma que llamamos novela. [...] Desde la gran iluminación que supone Cervantes hasta el siglo XIX, un autor sabía a quién se dirigía. En la sociedad de masas, el escritor ya no lo sabe. La única manera de mantener hoy ese espacio literario es cortar con la parte comunicativa de la novela para acercarse a la poesía. [...] Se ha roto el vínculo entre el texto literario y su contexto. La literatura ha dejado de ser percibida como algo capaz de influir en el mundo. Se han roto las correspondencias tradicionales entre el lenguaje y el mundo. De ahí el fracaso de la literatura y la fractura de la sociedad de masas con todo lo que no sea entretenimiento¹²⁴.

¿Qué relación tiene este agotamiento novelesco -por falta de sentido de las historias, por la desestructuración de los esquemas narrativos o por incapacidad comunicativa- con el fracaso en la interpretación de la violencia? ¿Se ha convertido la violencia, una vez despojada de sentido y de culpa, en parte de ese entretenimiento narrativo que es, según Consolo, la única manifestación actual de la novela? ¿Estamos ante la banalización del mal de que habló Hannah Arendt?

Comenzábamos presentando este recorrido con la tesis de que cada cultura y cada época han intentado proporcionar un sentido a la violencia para legitimarla o condenarla en virtud de un proyecto histórico y moral. La literatura ha sido vehículo de esas interpretaciones que, al disponerse en sentido narrativo, cobraban lógica interna gracias a su relato. Sin embargo, citando un breve pasaje de Shakespeare, hoy la vida queda reflejada en las novelas como “un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, que no significa nada” (*Macbeth*, 5, 26). Piensa Giorgio Agamben que la tradición puede mostrarnos la ruta por la que hemos llegado a este diagnóstico desolador de la situación actual: la investigación en la cultura, la estética, la filosofía, nos ayudará a comprender, a través de los autores de todas las épocas, las claves de la nuestra¹²⁵. Y M^a Pía Lara insiste en su ensayo sobre los relatos del mal en que “las narraciones vendrían a ser herramientas privilegiadas para potenciar en nuestras sociedades la capacidad de autocrítica y examen, esto es, para generar en nuestro presente un debate alrededor de las vías que nos habrían de permitir hacer realidad una idea de justicia democrática”¹²⁶.

124 www.elpais.com/articulo/cultura/errores/derrotas/pasan/padres/hijos/elpepicul/20010308elpepicul_7/Te

125 Las teorías de Agamben se resumen en su título más ambicioso: *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995 (traducción en Valencia, Pre-Textos 1998).

126 LARA, *Narrar el mal, op. cit.*, p. 10.

Sin embargo, algunos se preguntan hoy hasta qué punto esta literatura actual devorada por la violencia, al evocar el horror, participa en él. Coetzee encarga a su alter ego femenina, la escritora Elizabeth Costello, plantear esta pregunta en la novela del mismo nombre a lo largo de unas páginas que titula “El problema del mal”. Costello acude a Ámsterdam a pronunciar una conferencia sobre “¿por qué hay maldad en el mundo y qué se puede hacer al respecto, si es que se puede hacer algo?” y en aquella circunstancia ve entre el público a Paul West, autor de la novela *The Very Rich Hours of Count von Stauffenberg* (1980), cuya lectura le había hecho precisamente preguntarse sobre la responsabilidad del escritor que narra la violencia¹²⁷. West relata en esta obra, con minuciosa prolijidad de detalles, el episodio de la tortura y ejecución de los conspiradores que atentaron contra Hitler en la Wehrmacht. Y Costello se pregunta:

¿De dónde podía haber sacado West aquella información? ¿Es posible que aquella noche hubiera testigos que se fueran a sus casas y antes de olvidarse, antes de que se les borrara la memoria para salvarse a sí misma, escribieran, con unas palabras que debieron de calcar la página, un relato de lo que habían visto...?¹²⁸

Sin embargo, “esto es lo que el novelista Paul West había escrito, página tras página tras página, sin dejar nada fuera”, en un viaje al corazón de la violencia y de la perversión para contar que el mal -genio monstruoso que jamás debería haber salido de la botella- se había apoderado del verdugo de Hitler. “Y a través del verdugo de Hitler poseyó a Paul West, y con su libro West ha dado a su vez libertad a ese diablo, lo ha soltado sobre el mundo. Ella [Costello] sintió el roce de su ala correosa, más claro que el agua, cuando leyó aquellas páginas oscuras”. No es ya terrible el hecho narrado en sí, sino también que la imaginación del escritor lo reproduzca obscenamente. “Para salvar nuestra humanidad, ciertas cosas que tal vez queramos ver (...) deben permanecer fuera de escena”, pues de ellas nada se aprende y su violencia afecta tanto a los lectores como a los propios autores, que se ponen en peligro de ser mensajeros del mal.

Años antes de que Coetzee inventara a Elizabeth Costello, la autora austríaca Ingeborg Bachmann reclamaba una literatura que sin dejar de tematizar la violencia, respetase ciertos límites morales: que no fue-

127 COETZEE, J. M., “El problema del mal”, *Elizabeth Costello*, Barcelona, DeBolsillo, 2005, p. 160.

128 *Ibid.*, p. 162.

ra ella misma una literatura violenta¹²⁹. Y ello porque, según defendía Costello, la literatura violenta contribuye a expandir el mal:

Porque si lo que escribimos tiene el poder de hacernos mejores, seguramente también tiene el poder de hacernos peores¹³⁰.

Como nos recordó Baraille, "La literatura no es inocente y, como culpable, tenía que acabar al final por confesarlo"¹³¹.

VIOLENCIAS SOCIALES EN EL SIGLO XXI:
PROCESOS DE GLOBALIZACIÓN, DECONSTRUCCIÓN DE
IDENTIDADES, EL REFLEJO DEL OTRO Y LA SOLEDAD DEL YO

JESÚS GARCÍA-MARTÍNEZ

129 Sobre las posiciones de Bachmann, vid. GOTTSCHÉ, Dirk, *Schreiben Gegen Krieg Und Gewalt: Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945-1980*, Göttingen, V&R unipress, 2006.

130 COETZEE, "El problema del mal", *op. cit.*, p. 175.

131 BATAILLE, *La literatura y el mal*, *op. cit.*, p. 23.