



Hipertexto 13
Invierno 2011
pp. 140-150

La Revolución Mexicana y sus fantasmas: ¿cómo narrar la violencia? (con motivo del centenario)

Isabel Quintana

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigación Científica,
Educativa y Tecnológica

Hipertexto

En nuestro trabajo, nos proponemos analizar una serie de narrativas en torno a los problemas de la representación de la historia y de la identidad mexicana. Dicha cuestión, nos conduce a repensar las nociones de comunidad y territorio a partir de la emergencia de diferentes momentos de crisis institucionales y sociales. Nos interesa ver cómo momentos complejos del acontecer histórico mexicano (y que retornan constantemente en las representaciones estéticas, culturales y en las reflexiones intelectuales), tales como la Revolución Mexicana, el levantamiento cristero, la institucionalización de la revolución (lo que para algunos supuso la traición de los ideales defendidos por la misma), la consolidación de una economía neoliberal producen problemas en el orden de la representación simbólica y textual; es decir, se fisura el marco para la articulación de algún sentido frente a el resquebrajamiento de las certidumbres vigentes. En ese sentido, una de las cuestiones que se repiten en los textos es la escenificación de la violencia política y racial en la que se funda el acuerdo social al dramatizar las aporías que subyacen al ideal contractualista, tanto en la literatura sobre la Revolución Mexicana, como en la que retoma dicho tema en momentos históricos diferentes (período de institucionalización de la revolución, decadencia y crisis del PRI).

Narrar la revolución

Nos interesa, entonces, volver a ciertas zonas de la literatura canónica de la Revolución Mexicana, haciendo énfasis en *El llano en Llamas*, hasta llegar a una novela actual, *El testigo*, de Villoro, para ver cómo los dilemas con relación a la representación (los modos de narrar) se inscriben en el

orden de diferentes disputas simbólicas. En la literatura sobre la Revolución Mexicana, se puede observar la tensión entre la idea de la excepcionalidad de los acontecimientos (la irrupción de algo diferente, cuestión que aparece claramente planteada en la novela de Agustín Yáñez, *Al filo del agua*), y la del retorno de lo mismo (los fantasmas que retornan del pasado, la revolución traicionada, *Pedro Páramo*, *El llano en llamas*). En este último caso, una novela como la de Villoro se preguntará ¿cómo narrar la carencia de nuevos acontecimientos? La historia, en este caso, emerge como la historia de un error que se expresa a nivel de las aspiraciones representacionales de la revolución ya institucionalizada: homogeneizar el espacio nacional para construir una ciudadanía que devendrá excluyente. La literatura, entonces, es el sitio en donde se escenifican los procesos de *subjetivación* y *desubjetivación* mediante los diferentes códigos lingüísticos y culturales que entran en conflicto (disglosia cultural, en términos de Lienhard), produciendo un estallido o una deformación de las voces (en la obra de Rulfo, especialmente).

En el caso específico de las obras canónicas de la Revolución Mexicana: *Los de Abajo* (1916), *Al filo del agua* (1947), *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), la revolución plantea un problema narrativo en el nivel de la enunciación. En estas narraciones hay una trama que quiere articularse a partir de subjetividades problemáticas (revolucionarios, bandidos, campesinos sin tierras, marginales, inmigrantes, etc.), de universos axiológicos que suponen la convivencia o superposición de normatividades diversas -no hay conciencia moral en los personajes de Rulfo, plantea Ruffinelli (1985: XXII). Porque, en definitiva, ¿desde qué perspectiva se narra la revolución? ¿Quién narra? ¿Desde qué espacio/s hablan los personajes? ¿Cómo se configuran visiones sobre la revolución? Como sabemos, la historiografía construyó visiones monolíticas sobre la revolución luego cuestionadas por el revisionismo regionalista.

Al mismo tiempo, estas escrituras ponen en escena la crisis de inteligibilidad que supone la coexistencia de diversas temporalidades, de una heterogeneidad del tiempo del que precisamente se nutre la literatura (el tiempo moderno que introduce la revolución, y el tiempo arcaico –en donde la religión católica juega un rol fundamental– en que viven sumidos tanto los campesinos como los habitantes de los pueblos. Como si los personajes vivieran a la vez en un estado de naturaleza, están ubicados *antes de la ley* (como en el cuento de Kafka) y están sujetos, además, a cierta excepcionalidad de la ley en su condición de *homo sacers*; es decir, rige para ellos las leyes de emergencia o de guerra (no hay juicio que los ampare sino que simplemente se los ejecuta). Pero, por otro lado, se crea la ficción de que están también inscriptos en el orden simbólico de la letra escrita: reclaman, por ejemplo, los títulos de propiedad de las tierras recientemente adquiridas aunque no sepan leer. La reforma agraria, tiene, sin embargo, su perfil macabro porque si bien en la práctica se produce una distribución de las tierras junto con las escrituras que garantizan el derecho de propiedad, no todas las tierras repartidas gozan de la misma fertilidad. En el cuento de Rulfo, “Nos han dado la tierra”, tras una desoladora marcha lo que reciben los campesinos son tierras en donde ningún cultivo puede prosperar.

Por otro lado, si bien la violencia parece tornarse en marca de la etnicidad mexicana y también latinoamericana (existe toda una amplia literatura local y extranjera que se ha nutrido y actualmente se nutre de este postulado *estigmatizante*), en esta literatura reaparece encarnada en formas arquetípicas de comportamientos tales como el parricidio o el filicidio, como si fueran un elemento constitutivo de toda comunidad más allá del componente racial. Pero es que, como plantea Eduardo Esposito (*Communitas* 61), la modernidad es una época que se define a sí misma sobre la base de la ruptura con el origen llevando dentro de sí una impronta indeleble de conflicto y de violencia. Es decir, la *arcaicidad* de lo moderno es la permanencia del origen (la violencia fundacional) en el tiempo de su retirada. El estado político-civil no nace en contra o después del natural, sino a través de su aceptación. En verdad, el nacimiento del derecho, plantea René Girard (1981), no significa una eliminación de la violencia sino su encarrilamiento por otras vías: es decir, el pasaje de la dimensión ritual sagrada al del tiempo histórico supone una redistribución de esa potencia primordial. Precisamente, esa redistribución de la violencia es la que se escenifica en estas obras. Las preguntas que surgen, entonces, son: ¿cómo se reparte esa potencia –la revolución sería una de las formas pero encarnada a su vez en individuos y prácticas diversas? ¿Cómo se desarticulan y rearticulan las identidades en base a esa fuerza arcana reactualizada? ¿De qué manera determinadas prácticas tradicionales encarnan en nuevas figuras o actuaciones? En este punto nos interesa retomar las ideas de Juan José Saer (2005) a propósito de la presencia de la violencia en la literatura, ya que para él lo que definiría un determinado estado de la literatura nacional son los modos en que la escritura procesa la violencia social (violencia que, además, también encuentra en el origen de la sociedad greco-latina, la tragedia sería el modelo paradigmático de esa estructura arquetípica mencionada anteriormente). Para el escritor argentino las condiciones de posibilidad de la literatura nacional son justamente esos momentos de incertidumbre y caos en los que la percepción de la realidad se encuentra bajo una amenaza (como dijimos, dicha cuestión no es estrictamente nacional, por el contrario es lo que hace que determinada literatura nacional pertenezca a la tradición de Occidente). Aventurarse en dichos conflictos para configurar su propia tradición, es precisamente lo que legitima y hace perdurar a esas escrituras (2005: 67). Desde esta perspectiva, se podría decir que la violencia sería, a la vez, condición de posibilidad y materia de la literatura. La especificidad de la literatura surge de la forma en que se procesan esa clase de materiales –y no cualquier otro. No se trata de poner de relieve el color local sino de ver lo específico de determinada literatura en una estructura general de funcionamiento social (Borges, por ejemplo, interpelará las formas de actuación violenta en su relectura de la *gauchesca*).¹

En este sentido, el saqueo y el bandidismo (tópico de una amplia literatura latinoamericana durante el siglo XIX y XX) son prácticas comunes a las facciones enfrentadas tanto dentro de la revolución, cuestión que aparece

¹ He desarrollado estas ideas con relación a la violencia en la literatura en otro trabajo, Quintana 2008.

dramatizada en *Los de abajo*. Pero también dichas práctica aparecen encarnadas en los grupos que están a favor y en los que están en contra de la revolución. En este sentido, los cristeros y su gesta enfrentándose a los federales aparecen retratados en distintas narrativas tales como: “El llano en llamas”, “La noche que lo dejaron sol” y *Pedro Páramo*. Dicho hecho histórico será rescatado, a su vez, muchos años después por Juan Villoro en *El testigo*, en donde justamente la historia presente del protagonista de dicha novela –vuelve a México tras la derrota electoral del PRI– es percibida con un *déjà vu*. Como si ese fuera el mecanismo propio en el que se desarrolla la historia, como si el presente no fuera otra cosa que una actualización del pasado (cuestión que veremos más adelante).

En este punto, resulta muy sugerente la articulación entre la noción de bandido desarrollada por Dabove (2003: 1-2), en tanto significativo flotante (término que, a su vez, toma de Ernesto Laclau), con la de etnicidad como práctica situacional y transaccional de las identidades. Es decir, en la tradición de la literatura mexicana y latinoamericana el bandido es un personaje recurrente que su ubica siempre en relación con la ley y el estado, poniendo en entredicho la legalidad de la violencia legal a partir de la ejecución de una violencia considerada ilegal. Sin embargo, su posición varía de acuerdo a las diferentes alianzas políticas que establece; la contingencia o falta de una relación natural entre la marca (el significativo flotante) y la práctica, postula Dabove (2003: 5-6), es lo que define al personaje (en el caso de Villa, en *Los de abajo*, no es su accionar lo que determina su denominación o bien como salvador, o bien como bandido, sino que es su posición la que ha cambiado en el orden de la representación, posición siempre precaria en el intercambio de fuerzas. Así, la marca *bandido* por su condición vacía puede llenarse de diversos significados (revolucionario y mestizo; criminal e indio, etc.), cuestión que ocurre en las diversas instancias de confrontación con el estado y la ley, haciendo, a su vez, que estos términos juntos con otros tales como: frontera, territorio, ciudadanía y violencia deban redefinirse constantemente.

Los desplazamientos o emergencia de ciertos significantes con los que se constituyó discursivamente la revolución conforma un campo para la experiencia escrituraria que propone enfrentarse a las condensaciones simbólicas para mostrar la precariedad (pero también la necesidad) en que se fundamentan las ideologías.

Lo animal- humano

Vimos hasta aquí cómo la Revolución Mexicana emerge como un problema narrativo que apunta hacia un más allá de la propia revolución. Porque en definitiva: ¿de qué hablan estos textos? La violencia moderna o revolucionaria que debería producir un acontecimiento, en tanto fisura en el orden vigente produce, a la vez, la emergencia de los espectros negativos del pasado (violencia civil, comunitaria, familiar). Su espíritu de cambio parece estar amenazado por el retorno de lo mismo (y entonces la historia mexicana

aparece como mera repetición).² En este marco, la configuración de una poética sobre la revolución plantea la deformación de un verosímil realista. Se despliega como una narración de situaciones, personajes, paisajes y acciones de carácter excesivo. Como vimos en el apartado anterior, la configuración de las subjetividades pone en cuestión el universo axiológico (no hay moral, ni siquiera espacio para lo que se llamó una “moral revolucionaria”). En la narrativa de Rulfo, los personajes viven en una *nuda vida* al mismo tiempo que el discurso de la religión católica que tienen profundamente internalizado aparece como una mueca vacía, como una pura gestualidad retórica (arrollidarse, persignarse, etc.) acompañada de frases hechas por el temor al castigo.

En ese sentido, también la lengua de los personajes que narran sus peripecias está trastocada, reducida a una economía básica, como una instancia agonal que pone en el límite *la humanidad* del viviente. El lenguaje normativo cede, así, a su dimensión disruptiva -cuestión que es adyacente, como hemos visto, a otras interrupciones que problematizan el funcionamiento del estado y la formas de gobernabilidad. Esta suerte de extrañamiento produce una desfiguración en los personajes porque, aunque todavía son *humanos*, ya no se ven como tales al encontrarse reducidos a cierta animalidad. “En la madrugada”, a partir de una escena primaria (la violencia contra el becerro por parte del peón, Esteban) se cuenta el incesto de don Justo con su sobrina en el corral, ante la ausencia de una madre eternamente postrada en la casa. El tío es una suerte de cacique del lugar, de amo en torno a quien se hacen cumplir las leyes, tras su asesinato (del cual se acusa al peón quien obviamente no podrá probar su inocencia y quien es, además, el que ha visto al tío con su sobrina en sus brazos), el narrador dice: “Esa noche no encendieron las luces, de luto, pues don Justo era el dueño de la luz” (55). El procedimiento utilizado aquí es el de introducir un relato monstruoso que luego invadirá todo el texto; una suerte de mancha, un desorden inicial (como en los cuadros de Bacon), que contamina todo el cuento. La narración se encuentra articulada por una selección meticulosa de elementos en los que va cambiando el punto de vista de acuerdo a las distintas voces narrativas, fragmentando, así el relato (procedimiento común en la narrativa de Rulfo), en instancias que confluyen en la plasmación del horror. Así, aparece toda una galería de cuerpos torturados por las distintas facciones (que nos remiten a cierto imaginario medieval pero también gótico): cuerpos que se pudren al ser colgados y que son comidos por las aves de rapiña, llagas que se expanden por todo el cuerpo, etc. Pero, lo interesante aquí, es que lo perturbador se produce no por el proceso de *bestialización* al que son sometidos los cuerpos sino por los vestigios *humanos* que todavía exhiben.

En estos relatos se pone en escena el funcionamiento de la maquinaria antropológica que busca excluir de sí lo no humano en un ya humano (animalizar lo humano) y, en este sentido las figuras que aparecen en la tradición literaria: el hombre-simio, el hombre-lobo, etc. Ese mismo

² Seguimos aquí las ideas de Derrida en “Espectros de Marx”.

proyecto es el que producirá la dimensión biopolítica (la administración de la vida), que llevará a la configuración de poblaciones atravesadas por un doble principio: bíos y zoé: el animal aislado en el mismo cuerpo humano.³ Estos son precisamente los rasgos con los que se construyen los personajes de la obra de Rulfo, que deambulan como una suerte de horda primitiva en la que, como ya dijimos, se produce tanto el incesto, el parricidio (*Pedro Páramo*, *Al filo del agua*), como el fratricidio (“Talpa”), y también la orfandad: padres que abandonan a sus hijos, padres de hijos naturales, padres que exponen a la muerte a sus hijos. A su vez, la maternidad (tanto humana como animal), aparece sometida al apetito bestial del hombre (“El hombre”). Y, en este punto, se borra toda diferencia entre la necesidad humana y el instinto animal. De este modo, los vínculos comunitarios se encuentran fuertemente resquebrajados, cuestión que se encuentra atada, como vimos anteriormente, a las prácticas diversas del saqueo y del bandidismo. Entre los diferentes bandos no hay diferencias subjetivas: todos comparten la misma lengua enrarecida, una economía empobrecida y la hostilidad de la propia tierra al mismo tiempo que la religión aparece tan degradada como la revolución. Lo político (como aquello que introduce una diferencia radical en el orden social) se encuentra atado a las prácticas viciadas de la política (en tanto configuración hegemónica del mundo social). Esa suerte de resto atávico (la violencia primitiva que debe ser encausada, tras la paradójica fundación violenta, en un nuevo orden, según vimos en el apartado anterior) atraviesa los relatos configurando un universo cerrado y cercado por su propia espectralidad (*Pedro Páramo*). Los antepasados, justamente, constituyen otra dimensión asfixiante y omnipresente de la que no se puede desprender. El resquebrajamiento del tejido familiar se produce también por la estructura cerrada o endogámica que fija a sus protagonistas, los ata a un nudo obsesivo (“Luvina”) e impide la salida.

Sin embargo, en *El llano en llamas* (y también en *Los de abajo*) la llanura, puro espacio abierto, pero que paradójicamente se configura como un espacio cerrado, como una suerte de trampa que plantea la imposibilidad de salir, los protagonistas, como animales acorralados que condensan sus movimientos en torno a la fuga, no pueden dejar de huir —y, tal vez, de eso se trata, de buscar puntos de fuga permanentemente. El exilio, a su vez, supone que en el Norte habrá mejores condiciones de vida (ese otro espacio se mantiene como una promesa aunque constituya otra mentira). Justamente en el cuento titulado “El paso del Norte”, la frontera se plantea como una condensación del mundo conocido porque allí los bandidos (recordemos el carácter de significante flotante del término), sus propios correligionarios, son los que viven del tráfico de la gente. Sin embargo, el regreso es aún más terrible, el protagonista intenta volver al mismo lugar de origen, pero tras su huída su propiedad y su mujer están ahora en manos del cacique de turno. Así, los puntos de fuga se bloquean hasta que, otra vez, se vuelvan a iniciar movimientos de escape.

³ Estas ideas han sido planteadas por Agamben: “Es suficiente desplazar algunos decenios nuestra investigación y, en vez de este inocuo hallazgo paleontológico (homo alalus), tendremos el judío, esto es, el no-hombre producido en el hombre, o el *néomort* y el ultra-comatoso, esto es, el animal aislado en el mismo cuerpo humano” (2006: 75).

Esa suerte de estructura circular, se plantea en *Al filo del agua* como una clara oposición entre el espacio cerrado y asfixiante del mundo religioso en el que viven los protagonistas (y que lleva a algunos a la locura) y aquéllos que vienen de afuera (los libros, la música, estudiantes, la prensa, las noticias, los que se fueron y volvieron con otras ideas) y traen las ideas de la revolución. La *extranjería* es la marca de la modernidad y lo que produce la apertura a lo aparentemente *otro*. Aquí, la revolución definitivamente introduce la incertidumbre, un no saber que enfatiza la Idea de extrañeza con respecto a la historia mexicana, quebrando el universo de representaciones y la trama social. La novela de Yáñez lleva al extremo la idea de parricidio a nivel textual, como plantea Oyarzún, y que se expresa a nivel de la “función deconstructora de los enunciados narrativos (un antiedipo)”. De allí la forma experimental de la novela, la desestabilización permanente de los enunciados, una suerte de caos que desestructura los diversos puntos de vista y la petrificación del mundo social regido por la iglesia y los caudillos de turno.⁴

Volver a narrar la revolución

La novela de Juan Villoro, *El testigo*, plantea desde una perspectiva renovada una pregunta que es central a la literatura mexicana: cuál es la relación entre historia y literatura o, mejor dicho, por qué algunas narraciones necesitan volver a aquellos acontecimientos históricos percibidos de manera problemática (en este caso: la revolución, la institucionalización del PRI, la guerra de los cristeros, la represión del '68, el fin de las utopías, etc.). Plantearse estas preguntas supone, a su vez, desarticular los diversos modos de creencias que rigieron y rigen, anacrónicamente, el universo social, político, religioso y cultural mexicano y que aglomeró a sus diversos seguidores tras variados estandartes en la disputa por el poder y el territorio. El protagonista de esta novela, Julio Valdivieso (una suerte de *alter ego* de Juan Villoro), será el testigo de las luchas entre diferentes actores sociales (la iglesia, sectores del PAN, el narcotráfico, los agraristas, los antiguos hacendados, los empresarios de la televisión, los intelectuales, etc.). De regreso a su país lo contratan para realizar una investigación en su archivo familiar que contribuirá a la escritura del guión de una telenovela en la que se revivirá la gesta de los cristeros (1926-1929), contemporánea a la revolución (iniciada en 1910) y silenciada durante la hegemonía del P.R.I. Luego de

⁴ Para Oyarzún, “la inserción de *Al filo del agua* en el discurso postcardenista como proceso generador de sentido subvierte retrospectiva y críticamente la narración estética de la Revolución de 1910. Momento en que se hace evidente el anquilosamiento –discursivo y no discursivo- de todo un proceso revolucionario iniciado en 1910 con la primera revolución demo-burguesa de América Latina (Enrique Semo, Hipólito Trejo), cuando las consignas de los Flores Magón o de Zapata quedan veladas por la mistificación acartonada de sus personalidades historiográficas” (60).

veinticuatro años de ausencia y de vivir en Europa, en donde es profesor de literatura en la Universidad de Nanterre, Valdivieso deambulará por el D.F. y por el desierto (lugar en donde todavía sobrevive “Los cominos”, la antigua hacienda de su familia) sumido en una especie de sonambulismo. De alguna manera, el regreso lo vuelve un extranjero en su propia tierra. Al escuchar a su tío reclamar las tierras robadas por los agraristas en la época de la revolución (y que ahora siguen acechándolo pero para robarle agua), Julio percibe esas referencias detenidas en el tiempo. El viaje comienza entonces a tener la forma de una cierta circularidad, como si Julio nunca hubiera salido de México y la revolución en realidad sólo hubiera acentuado las diferencias en torno a la propiedad y al origen de castas.

Aunque la novela plantea desde el comienzo un quiebre en la historia de los últimos ochenta años a partir de la pérdida de las elecciones del PRI —momento en el que Julio decide volver a México y que da lugar, por lo tanto, a la novela—, todo parece, sin embargo, estar anclado en los hechos del pasado. El futuro es, simplemente, una reactualización de lo ya ocurrido. Lo que torna más siniestra esta experiencia es que en la coyuntura actual tanto las prácticas políticas como la vida cotidiana parecen encontrarse determinadas por los carteles de la droga (ésta es una de las versiones que predomina en la novela). Cuestión que vuelve más patéticas las peleas ideológicas (e incluso académicas), convirtiéndolas en gestos rudimentarios que obedecen, en última instancia, a la voluntad de los narcotraficantes. La violencia ahora adquiere una nueva dimensión ya que tras la visibilidad de las antiguas rivalidades (la iglesia, los revolucionarios, los conservadores, la izquierda) se esconden los nuevos ejércitos de la droga cuya materialidad se conoce, generalmente, por sus resultados (asesinatos, mutilaciones, sugestivas transacciones políticas) y cuya disputa territorial obliga a reconocer un nuevo trazado en la compleja cartografía mexicana (“Los cominos” está ahora en la ruta de los narcotraficantes, cuestión que obviamente desconoce el tío del protagonista).

Esta maquinaria infernal de la que Julio se convierte en víctima (las personas que lo contratan dirimen sus propios intereses y vínculos con los carteles a través del proyecto de la telenovela hasta el punto de arriesgar la vida, algunos mueren de manera incierta y Julio deberá soportar un violento interrogatorio policial) se le irá develando a medida que siga un itinerario casi siempre impuesto por los otros protagonistas de la historia. Como vemos, si la caída del Partido de la Revolución produce una fisura en la homogeneidad institucionalizada de la historia, la misma es rápidamente obturada por diversos oportunistas (amigos de la Iglesia, antiguos hacendados, ex intelectuales que actúan en el negocio televisivo, escritores mercaderes, Constantino Portella, autor de bestsellers, es quien escribirá el guión de la telenovela a partir de la investigación de Julio). Al recorrer la hacienda y sus alrededores, Julio respira un aire enrarecido por el fanatismo religioso: encuentra distintas leyendas y documentos de ese levantamiento popular tan cruento como la revolución y observa en el desierto vestigios de distintos escenarios en donde los soldados de la Iglesia decidieron inmolarsse ante la segura derrota. Finalmente, descubrirá que la locura religiosa encarna ya de manera descarada en el ejército de los narcotraficantes, quienes, en

definitiva, podrían ser los que estén alentando una devoción tan primitiva: “Antes de matar bendicen sus AK-47, como los cristeros bendecían sus carabinas. Llevan crucifijos de oro por todas partes” (224).

En *El testigo* se narra el reiterado estado de guerra civil encarnado en diversos actores (no sólo en el período de la lucha por la independencia sino especialmente en la época de la revolución y también durante la guerra cristera). La memoria de Valdivieso se encuentra fracturada por el recuerdo de esas guerras que, fundadas en diferencias religiosas, políticas o de clase, aniquilaron y al mismo tiempo constituyeron la sociedad mexicana contemporánea. Sin embargo, la perplejidad del protagonista no nace del recuento de la historia pasada sino de descubrir que, para que cierto estado de derecho emergiera, fue necesario una voluntad colectiva radical de querer sobrevivir al precio de renunciar a los riesgos de la vida (y los que no renunciaron, como en el caso de la mayoría de los cristeros, perecieron en el intento de sostener su propia soberanía). Para ahuyentar el temor a perder la propia vida, una vida como resto y ya no plena de ideales, fue necesario que la mayoría reconociera al otro (el partido revolucionario) como su verdadero representante (ya sea subordinándose a sus mandatos o integrándose al propio poder). En definitiva, lo que retorna como espectro de la Historia no es el momento de la violencia fundacional sino el instante casi simultáneo y contrapuesto a dicho origen en el que se inviste al otro como soberano (se renuncia a los propios ideales).⁵ De allí la historia desencantada y desolada de la que es testigo el protagonista de la novela de Villoro.

Al final, Julio realiza un nuevo viaje, esta vez al interior del país como el viajero de *Los pasos perdidos* de Carpentier, en donde parece desprenderse de la civilización (abandona su hogar, su esposa italiana y sus hijas y dice que no regresará a Europa) para vivir de manera elemental (vivirá con Ignacia a quien conoció en sus incursiones por los villeríos cercanos a “Los cominos”). Este final sólo confirma, una vez más, la imposibilidad de escapar de los designios de la tierra (el viaje conduce siempre al mismo lugar, es el viaje después de *Los pasos perdidos*). Es que justamente, para desprenderse del tiempo de la Historia -el gesto de quemar el archivo histórico de la hacienda que tanto ha preservado Donasiano para su sobrino es por demás sugestivo-, Julio se refugia en el tiempo mítico, que es, en definitiva, el que pervive eternamente. Desde el momento en que la Historia ha dejado de existir como entidad real (ya no produce nuevos acontecimientos) se convierte en un espectro. Pero, por ello mismo, no cesa de acecharnos permanentemente. Julio no puede abstraerse de su mirada sin poder él mismo asirla, sólo puede *dar testimonio de ella* (ser testigo).

⁵ En una relectura de Hobbes que cuestiona las interpretaciones tradicionales sobre la emergencia del Estado y el poder soberano, Foucault plantea tal diferencia entre un estado de guerra permanente (anterior al pacto) y la guerra misma (Foucault 2001: 85-109).

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Print.
- . *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Buenos Aires: Pre-Textos, 2002. Print.
- . *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004. Print.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Edición crítica. Comp. Jorge Ruffinelli. Buenos Aires, México: Colección Archivos, 1996. Print.
- Barrón, Luis. *Historias de la Revolución Mexicana*. México: F.C.E., 2004. Print.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. Pittsburgh: U. of Pittsburgh, 2003. Print.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995. Print.
- Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. Print.
- . *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. Print.
- Fares, Gustavo. *Juan Rulfo. La lengua, el tiempo, el espacio*. Buenos Aires: Almagesto, 1994. Print.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: F.C.E., 2001. Print.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore and Londres: John Hopkins University Press, 1981. Print.
- Hamilton, Nora. *The Limits of State Autonomy: Post-Revolutionary Mexico*. Princeton: Princeton University Press, 1982. Print.
- Harss, Luis et al. *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Casa de las Américas, 1969. Print.
- Knight, Alan. *The Mexican Revolution*. Vol. 2. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1990. Print.
- Laclau, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996. Print.
- y M. Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: F. C. E., 2004. Print.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.

Print.

Oyarzún, Kemy. "Parricidio a la letra: *Al filo del agua*". *Texto crítico* 34-35 (1986): 65-80. Print.

Quintana, Isabel Alicia. "Escenografías del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin", *Revista Iberoamericana* 75.227 (2009): 487- 504. Print.

---. "Juan Villoro y Mario Bellatin: Mapas de la violencia en la literatura mexicana". *Signos Literarios y Lingüísticos* 5 (2007): 129-143. Print.

---. "Memoria, cultura y violencia: posturas, diálogos, debates". *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura Latinoamericana*. Comp. Noé Jitrik, Buenos Aires: NJ Editor, 2008. 65-72. Print.

--- y Julia Romero. "Prácticas discursivas de la Revolución en La región más transparente". *Écrire le Mexique. La région más transparente*, Carlos Fuentes. *Sombra de la sombra la vida misma*. Paco Ignacio Taibo II. Comp. Néstor Ponce. París: Éditions Du Temps, 1998. 95-115. Print.

Ruiz Abreu, Álvaro. *La cristera, una literatura negada*. México: Unidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 2003. Print.

Ruffinelli, Jorge. Prólogo a *Obra completa de Juan Rulfo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Print.

Rulfo, Juan. *Toda la obra. Edición crítica*. Comp. Claude Fell. Buenos Aires, México: Colección Archivos, 1996. Print.

Saer, Juan José. "El escritor argentino en su tradición". *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005. Print.

Villoro, Juan. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004. Print.

Yáñez, Agustín. *Al Filo del Agua*. México: Porrúa, 1961. Print.