

LA VIOLENCIA EN LA LITERATURA

Federico Álvarez*

ENTRO rápidamente al asunto. He concebido dos líneas de comentario:

1. La violencia a lo largo de la historia de la literatura.
2. La violencia en la literatura contemporánea.

Y, dentro de esta segunda línea, dos incisos: a) La violencia dentro del canon (es decir, dentro del canon hegemónico occidental, blanco, masculino y cristiano), y b) La violencia del canon mismo, desde el canon.

1. Es absurdo e inútil hacer aquí una exhibición de la violencia como asunto en las obras de la literatura universal de todos los tiempos. Desde los poemas homéricos hasta la última novela de guerras galácticas, la violencia está presente como un denominador común, tal vez el único realmente común, en la inmensa mayoría de los textos de creación literaria que forman el capital maravilloso de nuestras bibliotecas. Las excepciones (novela pastoril, novela sentimental, poesía lírica, cuentos infantiles —aunque hay en estos mismos géneros, numerosas y crudas excepciones que todos conocemos—) son muestras de géneros considerados siempre como fantásticos o subjetivos, es decir, no referidos directamente al mundo real sino a un mundo inventado, no referidos al mundo exterior sino a la interioridad del autor. Y, al hacer esta salvedad, estamos, hasta cierto punto, explicando esa preponderancia de la violencia en los asuntos de la literatura universal: la literatura es reflejo de la realidad y la realidad es violenta. Ya sé que la teoría del reflejo tiene numerosos enemigos, pero si abandonamos el fastidioso adjetivo con que muchos de estos enemigos la califican (“la literatura no es un *mero* reflejo de la realidad”, dicen) y aceptamos, desde luego y con obviada que, en efecto, no es un mero reflejo de la realidad sino

* Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

un reflejo muy complejo (y las nuevas teorías de la complejidad nos ayudarían a aclarar este pleito absurdo), llegaríamos, digo, entonces, a la conclusión de que la literatura de todos los tiempos no podía sino reflejar —de manera acaso más compleja, es decir, más imaginada, más recreada, más retóricamente inventada— la violencia real de la existencia humana. Walter Benjamin lo dice con palabras definitivas en la tesis VII de su breve ensayo sobre la filosofía de la historia:

El patrimonio cultural deberá hallar en el materialista histórico un observador distante; puesto que todo el patrimonio cultural que él abarca con la mirada tiene irremisiblemente un origen en el cual no puede pensar sin horror. Tal patrimonio debe su origen no sólo a la fatiga de los grandes genios que lo han creado, sino también a la esclavitud sin nombre de sus contemporáneos. No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie.¹

Aparece aquí un aspecto esencial que, aunque sólo de pasada, es imprescindible volver a subrayar. Esa violencia, esa barbarie, esa "esclavitud sin nombre de sus contemporáneos", no es sino el *asunto* de la obra literaria, del documento de cultura, del patrimonio cultural; es decir, es el elemento anterior, exterior, objetivo, que provoca en el autor la *idea motriz* que va a guiar la configuración de su obra y que va a desembocar, mediante la invención y disposición de un *argumento*, en un *tema* ("lo puesto sobre lo propuesto", dice Pedro Salinas) que, salvo raras excepciones, *no será violento*. (El asunto sí, el tema no.) En otras palabras, el escritor refleja la violencia, pero, en la inmensa mayoría de los casos, no la suscribe. Al contrario, la condena. Y cuando la suscribe (novelas de guerra o de revolución, vidas de héroes, himnos nacionales...) es en función de la paz. (Dice muy bien Fredric Jameson: "No es que en una revolución la violencia sea buena en sí misma: ella surge como una especie de 'sub-producto esencial' del proceso revolucionario, como una 'reacción' de sorpresa de la estructura del poder existente frente a las medidas revolucionarias, las cuales, como norma, tienen la forma de un 'pacífico' programa de reformas...") Esto es fundamental. Suele decirse — y hay

¹ Walter Benjamin, *Angelus Novus*. Trad. de H. A. Murena. Barcelona, Edhasa, 1971.

mucho de verdad en ello— que el cine y la televisión, con sus exhibiciones de la más cruda violencia cotidiana, propician muchas veces su imitación y el desarrollo de la agresividad contemporánea. No podrá decirse lo mismo de la literatura. La lectura no genera criminalidad y delincuencia. Es verdad que don Quijote se lanzó a sus violentas aventuras por haber leído demasiadas novelas de caballería, pero su violencia estaba encaminada “a desfacer agravios y enderezar entuertos”; es decir, era la violencia contra la injusticia (era siempre un *by-product*, en palabras de Jameson), y a nadie que lea el *Quijote* le dará por salir a los campos de Montiel... Al contrario, la grandeza de la obra de Cervantes estriba justamente en la hondura humana, humanizadora, que todos vemos en ella.

Esto se debe, a mi entender, a dos factores. En primer lugar, la *intención* del escritor: la idea motivadora que le impulsa a escribir condena la violencia injusta que le sirve como asunto. En segundo lugar, el *medio* que utiliza para ello: ese medio es la imagen verbal, el lenguaje, medio indirecto que, como un cortapicos, previene el envasamiento y la pérdida de la autonomía personal, y exige una actividad descodificadora, a diferencia de la imagen audiovisual que se recibe directamente y propicia la recepción pasiva y la predispuesta empatía del espectador.

En resumen, la literatura refleja la violencia de la realidad, pero no es *en sí misma* violenta. Al contrario. La literatura, es decir, los géneros específicamente literarios (dejo aparte la frecuente literariedad de las memorias, las cartas, los diarios, el periodismo, el ensayo filosófico o político, la oratoria, etcétera), posee —tal vez ontológicamente— lo que los clásicos llamaban *quidditas* artística, una esencia irrenunciable; y, a pesar de la famosa frase prederrideana de Gide, “la mala literatura está llena de buenas intenciones”, esa *quidditas* la sitúa en el campo de la ética (no entro aquí en el terreno de lo moral o inmoral que es, por supuesto, otra cosa). La conciencia de los valores humanos es en gran medida obra de la literatura. Tal vez por eso es ella la que ha sufrido violencia, la que ha sido perseguida, censurada, y su expresión física, los libros y los autores, incluso quemados, en muchas ocasiones.

En la lucha por la justicia siempre ha sido la palabra el arma desencadenante. “¡La culpa es de Rousseau!”, “¡la culpa es de Voltaire!”, se decían unos a otros los aristócratas franceses des-

pués del 14 de julio, según André Gide. Nunca se les ocurrió decir que la culpa fuera de Boucher o de Rameau. Pero, todos los grandes escritores, ¿tenían clara conciencia del fundamento de esa barbarie y de esa violencia que en definitiva rechazaban tanto como Walter Benjamin?

En este punto no puedo menos de exhibir un par de casos, entre otros sobre los que no es posible ya detenerme, que parecerían desmentir esta tesis.

Se dice que *Las cuitas del joven Werther*, la gran novela primeriza de Goethe, provocó, con el suicidio de su protagonista, una "ola de suicidios". Otros dicen "una epidemia de suicidios"... Una novela, pues, dañina, perversa, propiciadora de una violencia que muchos consideran, tal vez (no es mi caso), la peor de cuantas pudiera haber. Siempre me extrañó el supuesto carácter endémico de esas páginas maravillosas que fueron una de las mayores delicias entre las lecturas de mi juventud, y que luego lo fueron también — con qué gusto lo comprobé y lo recuerdo — de mi propia hija veinteañera. Y muchas veces he regalado y regalo ese modesto librito. Nadie se ha suicidado con él. Al contrario. Leerlo es vivir el amor.

No hubo, en realidad, tal "ola de suicidios" provocados por la novela de Goethe; al contrario, fue un suicidio, el del joven Jerusalem, el que provocó la novela, y, junto a él, el de una vocación suicida paralela, la del propio Goethe, enamorado sin esperanzas de Lotte Buff. La estadística de suicidios de fines del XVIII se cargó a la cuenta del joven Werther, y hasta Napoleón se permitió sermonear a Goethe en Weimar durante su famosa entrevista, para después confesarle haber leído el Werther ocho veces. No. El que se suicidó después de leer *Las tribulaciones del joven Werther* tenía ya en sí mismo la voluntad de hacerlo. No puede achacarse a obra tan hermosa semejantes consecuencias.

Otro caso difícil es el marqués de Sade. Yo no puedo pasar adelante más allá del primer centenar de páginas (y, aun esas, con dificultad) de su obra *Los ciento veinte días de Sodoma* (1785, compuesta en la Bastilla), por el divino marqués. ¿Divino? Más bien parece diabólico. Su vida, especialmente su vida sexual, no parece haber sido precisamente ejemplar. Pero una rehabilitación, comenzada hace un par de decenios, nos descubre hoy su radicalismo político, su antiaristocratismo, su genio de escritor, su crítica

de Napoleón y de su imperio, todo lo cual le valió, como se sabe, morir entre los dementes, encerrado como loco — que no era — en el manicomio de Charenton. Pero es de la capacidad de violencia de la literatura de la que estamos hablando y no de las vidas que le sirven como asunto. Y tengo para mí que nadie corre exultante a una orgía después de leer *Los ciento veinte días de Sodoma*. Al contrario, las incidencias del argumento son tan abrumadoras que uno cree estar ante la crítica más feroz que pueda hacerse de la vida criminal de un grupito de aristócratas corrompidos.

2. Paso a la segunda parte de mi ponencia: la violencia en la literatura contemporánea y, en primer lugar, a:

a) *La violencia dentro del canon*

Recordarán ustedes que hacia la mitad del primer acto de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (y, luego, de nuevo, en el segundo y último acto), interrumpe la estafalaria pero pacífica conversación de Vladimir y Estragón la aparición de dos personajes, Pozzo y Lucky, aun más estafalarios, que encarnan la violencia. La acotación de Beckett es como sigue:

Entran Pozzo y Lucky. Aquél conduce a éste por medio de una cuerda anudada al cuello, de modo que primero sólo se ve a Lucky seguido de la cuerda, lo bastante larga como para que pueda llegar al centro del escenario antes de que aparezca Pozzo. Lucky lleva una pesada maleta, una silla plegable, un cesto de provisiones y un abrigo (en el brazo); Pozzo, un látigo.

El violento maltrato de Pozzo hacia Lucky (lucky: *suertudo*, en inglés) se manifiesta brutalmente a todo lo largo de esa escena. Lucky es parte de su propia servidumbre:

(Pozzo a Lucky.) ¡Abrigo! (Lucky deja la maleta en el suelo, avanza, entrega el abrigo, retrocede, vuelve a coger la maleta.) Toma. (Pozzo le da el látigo, Lucky avanza y, al no tener ya manos libres, se inclina y coge el látigo con los dientes, después retrocede. Pozzo empieza a ponerse el abrigo, se detiene.) ¡Abrigo! (Lucky deja todo en el suelo, avanza, ayuda a Pozzo a ponerse el abrigo, retrocede, vuelve a cogerlo todo.) ¡Látigo! (Lucky avanza, se inclina, Pozzo le arranca el látigo de entre los dientes, Lucky retrocede.)

Se ha visto aquí la dialéctica hegeliana amo-esclavo, una relación sado-masquista, la presencia del nazifascismo... Lukács ha

dicho, críticamente, que es una alegoría de la universalidad de la violencia humana. ¿Acaso Vladimir y Estragón participan en esa dialéctica? Sí, en efecto: Beckett lleva a los dos pacíficos amigos — ya en el segundo acto — a entrar en el juego bárbaro.

POZZO (se refiere a Lucky): Nunca hay que ser amable con gentes como éstas. No lo soportan.

VLADIMIR: Entonces, ¿qué hay que hacer?

POZZO: Bueno, en primer lugar, tirar de la cuerda, con cuidado, naturalmente, de no extrangularlo. Por lo general eso le hace reaccionar. En caso contrario, pegarle patadas, a ser posible en el bajo vientre y en la cara.

[...]

ESTRAGÓN: ¿Y se defiende?

POZZO: No, no, jamás se defiende. [...]

VLADIMIR: Pues anda, dale.

(Súbitamente, Estragón, aullando, arremete a patadas contra Lucky.) [...]

(Poco después, Pozzo y Lucky se disponen a partir):

POZZO: ¡Látigo! (y se repite el episodio del primer acto) ¡Cuerda! Lucky deja el equipaje en el suelo, pone el extremo de la cuerda en la mano de Pozzo, vuelve a recoger el equipaje.) ¡En marcha!

VLADIMIR: Un momento.

(Pozzo se detiene. La cuerda se tensa. Lucky cae, tirándolo todo) [...] (Vladimir le da unas patadas a Lucky.)

VLADIMIR: ¡Levántate, cerdo!

La amable pareja de insensatos ha entrado en la violencia. Señores, ahora, de Lucky, siguen siendo a su vez siervos de Godot a quien esperan desesperadamente ansiando un amo.

Dentro del canon occidental, la violencia asume alegóricamente, aquí, en la vanguardia, el estatus de condición humana. O, como ya se ha dicho: “el ser humano *sub specie aeternitatis*”.

La repetida conclusión de Beckett es abrumadora: “No hay nada que hacer”. No hay nada que hacer,... pero escribe *Esperando a Godot*. Algo, pues, puede hacerse. Decir *no*, como nos enseña Baroja. *Resistir*, como nos pide Muguerza. *Escribir*, como hace Beckett. Saber — como decían en días pasados, en esta misma mesa, más de un ponente — que la condición humana es una categoría histórica contra la fatalidad, y que tan inherente al ser

humano es la violencia (que puede muy bien ser una violencia ética) como la capacidad consciente de limitarla.

b) *La violencia del canon*

He dejado para el final este problema para mí fundamental, particularmente en nuestros días transmodernos: la violencia del propio canon occidental, es decir, en definitiva, la historicidad de la violencia *no en sino de* la literatura contemporánea.

Goethe lanzó la idea grande y fértil de la "literatura mundial", la *weltliteratur*. En su conversación con Eckermann del 31 de enero de 1827, Goethe le dice que estaba leyendo una novela china. "¿No resultará hartamente exótica?", le pregunta con su sempiterna ingenuidad Eckermann. "No tanto como pudiera creerse — responde Goethe. Los hombres que pasan por sus páginas piensan, obran y sienten, poco más o menos, lo mismo que nosotros, y no tardamos en considerarlos como nuestros iguales; sólo que en ellos todo resulta más claro, puro y moral". Luego describe con admiración algunas excelencias de la novela, y Eckermann le pregunta: "¿Y esa novela china es de las mejores?" "¡Quizá!", responde Goethe que, es evidente, se felicita del candor de su secretario.

Los chinos tienen novelas así a millares, y las tenían ya cuando nuestros antepasados aún vivían en los bosques. Cada vez veo más claro — continúa Goethe — que la poesía es patrimonio común de la Humanidad y que en todos los lugares y en todos los tiempos se manifiesta en centenares y centenares de individuos. [...] Debemos comprender que ese don poético no es ninguna cosa extraordinaria y que nadie tiene derecho a presumir porque haya hecho una buena poesía. Pero si nosotros los alemanes no tendemos la vista más allá de nuestro propio círculo podemos caer fácilmente en esa fatuidad. [...] La literatura nacional no significa hoy gran cosa, y todos debemos contribuir a apresurar el advenimiento de esa época, la de la literatura universal.

Sabio como era, se dio cuenta de que la literatura que, ya por entonces, se empezaba a historiar, no pasaba de ser la literatura europea. Su idea era un *desideratum*, ansiedad humanista ilustrada cosmopolita de un único mundo y de una literatura universal. Pronto los imperialismos europeos le iban a dar respuesta. La ocupación inglesa de la India, el reparto europeo de África y del Cercano Oriente, la segunda visita del crucero de Perry (1855) a

Yokohama, las intervenciones en China y las ocupaciones de infinitas islas del Pacífico completaron la expansión de Occidente en todo el mundo. Y tras los ejércitos llegaban la cultura, la ciencia, el arte... y la literatura. Tras el cañón el canon. Dos tildes menos. (España y Portugal lo habían hecho tres siglos antes, en América.) Ésta es la violencia que quería exponer en la parte final de mi ponencia: la de la imposición imperial de un canon artístico.

Edward Said ha anotado la curiosa coincidencia de que fueran esos los años en los que nació también la literatura comparada (1891, en la Universidad de Columbia) y de que, por supuesto, lo que hubiera de compararse —lejos, muy lejos de Goethe— estuviera siempre dentro de las literaturas del canon. Fuera de él no había literatura. Y el primer catedrático de dicha especialidad en la Universidad de Columbia decía perseguir las “unidades espirituales de la ciencia, las artes y el amor”.

La conceptualización que hace Said de ese proyecto espiritual unificador introduce en la tradicional dimensión temporal de la historia literaria la dimensión geográfica. Se trata de una novedad fundamental, realmente cualitativa. La literatura adquiere una significación geográfica muy importante que apenas hoy estamos empezando a comprender. Bastaría repasar los premios Nobel. En 1913 se le concedió a Tagore y, casi medio siglo después, en 1968, a Yasunari Kawabata. Desde 1901, fecha de la primera concesión del Premio a Sully-Prudhomme, hubieron de pasar, pues, sesenta y ocho años para incorporar a su nómina al segundo escritor oriental. Tuvieron que pasar casi veinte años más para que la Academia Sueca pusiera sus ojos en África. El primer Premio Nobel africano fue Wole Soyinka (Kenya) en 1986, y dos años después se le concedió al egipcio Naguib Mahfuz (1988), y en 1991 a la sudafricana Nadine Gordimer. En los dos años siguientes el Premio cayó en dos escritores de raza negra, Derek Walcott (de Barbados) y Toni Morrison (que se define a sí misma como afroamericana). Y en 1994 a otro japonés, Kenzaburo Oë. Desde 1901 hubo que esperar al último decenio, recién transcurrido, del siglo, para conceder el Premio Nobel a seis escritores de los otros cánones. Porque, en efecto, había otros cánones, los ex colonizados. Creo que todavía no cobramos clara conciencia (hay pocas traducciones al alcance de la mano) de lo que significa esta ampliación geográfica y étnica, ya definitiva, del

mundo literario europeo, hasta ayer hegemónico, para abarcar la *weltliteratur* goethiana.

Said —que es palestino, y profesor emérito de ¡inglés! en la Universidad de Columbia— dice: “Puesto que Europa comandaba al mundo, el mapa imperial autorizaba la visión cultural”. Hay un mapa de dominio político y un mapa cultural que le corresponde. Y Said continúa: “Para nosotros, un siglo después, la coincidencia o similaridad entre una visión de un sistema mundial y la otra, entre la geografía y la historia de la literatura, resulta interesante pero problemática. ¿Qué hemos de hacer con tal similaridad?”

Tras el desmantelamiento de los imperios clásicos y la independencia de decenas de países antes coloniales, vemos que lo que era común entre el mapa político y el mapa cultural era el poder, la violencia. Hay una geografía imperial de la cultura: el observador situado en el oeste —dice Said— puede observar la literatura mundial con una especie de “distanciamiento soberano”. “Los orientalistas (no los orientales) tienen ese poder”. “Por ello debemos ver la dominación del mundo no-europeo desde el punto de vista de una alternativa de resistencia, cada vez más desafiante”. Si no lo hacemos así, “los discursos universalizantes de la Europa moderna y de Estados Unidos asumen el silencio, conscientes o no, del mundo no-europeo, y se produce una incorporación, una inclusión, una regulación directa, una coerción”. Frente a ello es precisa una “conciencia espacial”. Y propone una relectura *contrapuntística* de los archivos culturales con “un cuidado simultáneo tanto de la historia metropolitana que se nos narra, como de las otras historias contra las cuales (y junto con ellas) el discurso dominante actúa”. “Es evidente que no hay un principio teórico abarcador que gobierne todo el conjunto imperialista, y es igualmente evidente que el principio de dominación y resistencia basado en la división entre el Occidente y el resto del mundo corre como una fisura a todo lo largo”, y los códigos imperiales no resultan aplicables.

Cuando Said habla de lecturas *contrapuntísticas*, lo que propone es un código polifónico pero concordante. Una vez más, *discordia concords*, una discordia concordante. “Los griegos y romanos —dice— siempre tuvieron necesidad de los bárbaros”. Y “¿qué hubiera sido de los europeos sin africanos, americanos u

orientales?" Alguien recordaba no hace mucho en este mismo salón la ironía de Fernández Retamar cuando decía que el oro de los siglos de oro era oro de verdad, sacado de las minas americanas, y Said aprovecha esa necesidad del "otro" para establecer la referencia geográfica en el lenguaje cultural de la literatura, y para pedir las correspondientes "estructuras de actitud y de referencia". "La secundariedad del no-europeo ha sido paradójicamente esencial para la primariedad del europeo". Se produce una dialéctica en efecto paradójica:

[...] escritores y académicos del mundo anteriormente colonizado han impuesto sus diversas historias, han mapeado sus geografías locales en los grandes textos canónicos del centro europeo. Y de estas interacciones discrepantes y traslapadas, empiezan a aparecer nuevas lecturas y conocimientos. Basta tan sólo pensar en las tremendamente poderosas subversiones que ocurrieron a finales del decenio de los ochentas —la ruptura de las barreras, las insurgencias populares, el impulso de cruzar fronteras, los problemas abrumadores de los inmigrantes, de los refugiados y de los derechos de las minorías en Occidente—, para ver cuán obsoletas son las antiguas categorías, las separaciones estancadas y las confortables autonomías.

Es forzoso reexaminar los grandes cánones y producir una literatura crítica y autocrítica. Saber que "cada experiencia cultural, cada forma cultural es radicalmente, quintaesencialmente, híbrida, y si ha sido una vieja práctica en Occidente desde Kant aislar los campos de la cultura y de la estética del dominio mundanal (o mundano), es tiempo ya de reunirlos". En el campo de la literatura occidental hay un evidente canon doble de inclusión y exclusión. "Se incluye —dice Said— los Rousseau, los Nietzsche, los Wordsworth, los Flaubert, los Dickens, pero se excluye al mismo tiempo las relaciones de estos escritores con el prolongado, complejo y estriado (*striated*) trabajo del imperio". Hay que releer en este nuevo sentido las obras de escritores como Kipling, Conrad, Austen, Dickens o Chateaubriand. El método presupone la interdependencia entre imperio y cultura subordinada o subalterna, "intertejiendo sus historias comunes a hombres y mujeres, blancos y no-blancos, habitantes de las metrópolis y de las periferias, del pasado tanto como del presente y del

futuro; estos territorios e historias sólo pueden verse desde la perspectiva de la totalidad de la historia secular humana”.

No sólo ha habido un violento sofocamiento de los cánones no occidentales a manos del canon europeo; también podríamos hablar de la larga tradición del canon hegemónico contra la literatura femenina (seis Premios Nobel, por ejemplo, a mujeres, en los noventa y siete años de nuestro siglo), pero ya la doctora Graciela Hierro habló ayer muy claramente de este aspecto; y de la violencia en el seno de nuestra literatura latinoamericana, sobre la que tanto habría que decir. Pero el tiempo se ha echado encima y habrá que dejarlo para otra ocasión.